ŞEKER AHMET PAŞA (1841-1907)

Yaşamöyküsü

AHMET Ali (Şeker Ahmet) Paşa 1841'de Üsküdar'da doğdu. Babası Ali Efendi'dir. Beş yaşında başladığı Üsküdar İlkokulu'ndaki ilköğrenimini, dokuz yıl sonra bitirdi ve 1855'de 14 yaşında Tıbbiye Mektebi'ne girdi. Sınıflarını üstün bir başarıyla geçtiği ve resim sanatına özel bir yetenek gösterdiği için, henüz bu okulda öğrenci iken, okulun resim öğretmenliği muavinliğine atandı. Resimleri, pehlivanlığa olduğu kadar resme de özel bir merakı olan Padişah Abdülaziz'in dikkatini çekti. Onun "irade"si ile Paris'te öğrenim için "Mekteb-i Osmani"ye gönderildi. Aynı okulda Süleyman Seyyit ile birlikte öğrenim gördü. Bir yandan da yedi yıl süreyle Boulanger (1824-1888) ve Gérome (1824-1904)'un atölyelerinde çalıştı. 1870'te Paris'te düzenlenen Evrensel Sergi'de resimlerini gösterme olanağını buldu. 1871 (1870 ?)'de İstanbul'a döndüğünde piyade yüzbaşısı rütbesiyle Tıbbiye Mektebi'ne resim öğretmeni oldu.

YURDA dönmeden önce Paris'te sergilediği padişahın karakalem bir portresi başarılı görülmüş ve bu başarısının karşılığı olarak Roma'da (Romanya ?) üç ay kadar çalışması sağlanmıştı. 1871'de Bayezit, Zeyrek, Kaptan İbrahim Paşa ve Sultanahmet sanayi mekteplerinde resim öğretmenliğinde bulundu. Kolağası (kıdemli yüzbaşı) rütbesine yükselerek Padişah Abdülaziz'in yaverliğini yaptı. 27 Nisan 1873'te İstanbul Sanayi Mektebi'nde Türkiye'deki ilk resim sergisini açtı. Bu sergide kendi yapıtlarının yanı sıra, o dönemin on beş kadar ressamının ve kendi öğrencilerinin resimlerini bir araya getirdi. İstanbul Dârülfunun binasında düzenlediği ikinci sergide (1 Temmuz 1875) ise, Ahmet Ali dışında otuz kadar sanatçının resimleri yer aldı. Osman Hamdi ve Halil Paşa da, sergide yapıtları bulunan sanatçılar arasındaydı. Resim öğretmenliği görevine son verdiği 1875'te rütbesi, binbaşılığa yükseltildi. 1877'de dördüncü rütbeden Osmanlı nişanı aldı, bir yıl sonra da kaymakam oldu. 1880'de miralay (albay) rütbesiyle ödüllendirildi, 1881'de üçüncü, 1883'te ikinci rütbeden "mecidiye" nişanı kazandı. 1884'te mirliva (tuğgeneral) oldu. İki yıl sonra kendisine "sanayi-i nefise" madalyası verildi. 1890'da ferik (tümgeneral) aşamasına erişti. 1892'de Midilli'de karaya oturan bir Alman zırhlısının "tahlisiye" işini başararak gemiyi yüzdürdüğü için özel bir madalya daha kazandı. Arseven, kırk sekizi yabancı nişan olmak üzere, altmıştan fazla nişanla göğsü dolu olarak Ahmet Ali Paşa'nın törenlere katıldığını yazıyor.

AHMET Ali Paşa'yı bundan sonra, 1895 (1896 ?)'ten başlayarak 1907'de ölümüne kadar sürecek olan yabancı konuklar teşrifatçılığında görüyoruz. Bir yandan saraydaki bu resmi görevini sürdürüyor, bir yandan da Mercan'daki konağında bu görevlerden arta kalan zamanlarını resim yaparak değerlendiriyordu. Tatlı dilli, hoşgörülü ve güleryüzlü olduğu için saray çevresinde "şeker" takma adıyla anılıyor ve başta padişah, tüm kişilerin sevgisini kazanıyordu. Yaverliği sırasında Ahmet Ali, şehzade Yusuf İzzettin'in huzurunda bulunduğu bir sırada, padişah, yaver Ahmet Efendi'nin çağrılmasını isteyince, mâbeyince bu kişinin hangi Ahmet olduğunu birden kavrayamamış, bunun üzerine şehzade "Bizim Şeker Ahmet" diye açıklamada bulununca, bu isim Abdülaziz'in pek hoşuna gitmiş ve Ahmet Ali bundan böyle "Şeker Ahmet" adıyla anılmaya başlamıştır. 1907'de 66 yaşında ölen Şeker Ahmet Paşa'nın mezarı, Eyüpsultan'da Sokollu Mehmet Paşa türbesi yakınındadır. Sanatçımız, saraydaki görevi sırasında, saray koleksiyonuna Batılı ressamlardan tablolar kazandırmakta etkili olmuş ve bu yolda çaba göstermiştir. Resimleri, bugün kapalı bulunan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ikinci salonunda, Zekâi Paşa'nın yapıtlarıyla bir arada yer almaktadır.

KAYNAKÇA:

Halil Edhem "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu", 1970; C. E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C. III, F. II; S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; N. Berk "Türkiye'de Resim", 1943; C. Tollu.

"Şeker Ahmet Paşa", 1967; M. Cezar "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi", 1971; N. İslimyeli "Asker Ressamlar ve Ekoller" 1965.

Sanatı

ŞEKER Ahmet, Batı'ya açık bir Osmanlı paşasıdır. Hem görsel planda Batı'ya açık olması, hem de içinden geldiği geleneksel kültürün bilincini taşıması, onun sanatına özgün boyutlar kazandıran başlıca etkendir. Bir kültür çatışmasının, bir çözüm arama çabasının somut yankısını, aynı dönemin öteki ressamlarına oranla, Şeker Ahmet Paşa'da kendi içine kapanık bir dünyanın ürünü olarak görmekteyiz. Sol elinde paleti, sağ elinde palete dokundurduğu fırçasıyla resim sehpası önünde ayakta duran otoportresi, aynı konuyu birçok kez işlemiş olan Batılı ressamların benzeri yapıtlarından anlam ve tavır yönüyle ayrılır. Elindeki resim gereçlerini ve önündeki sehpayı kapatırsanız, geriye kalan bir ressam portresinden çok, bir saray ilgilisinin ya da bir Osmanlı bürokratının ciddi bakışlı yüzüdür. Onun, bir atölye ortamı içinde resim yapıyor olması bile, kolay kabul edilebilecek bir olgu gibi görünmez. Natürmortlarına gelince, onlar insan önüne açılmış bir "ölüdoğa" cennetidir sanki. Kavun dilimleri, üzüm salkımları nar ve armutlar, özenle kesilmiş karpuzlar, öylesine titiz bir mizansenle bir araya getirilmiştir ki, biz onlarda meyvenin kendisinden çok, onların oluşturduğu görkemli dünyayı izleriz. Ağaçlar arasında ürkek sıçrayışlarla koşuşan karaca, bize gerçekler dünyasından çok, masal ve düş dünyasının alımlı ortamını düşündürür. Her şey seçilmiş, incelenmiş ve kişisel bir algı yeteneğinin boyutlarıyla bezenmiştir.

BATI'ya yönelik resmimizin, kuşkusuz bir başyapıtı niteliğinde olan "Orman" tablosu da, doğa karşısında "vecd" sınırına varan bir saygının anlatımından başka nedir? Tablonun sol alt köşesine, doğanın küçük bir ayrıntısı gibi yerleştirdiği eşeğine odun yüklemiş köylü figürü bile, iri gövdeli ağaçlarla süslü ormanın görkemine, etkileyici güzelliğine canlı bir tanıktır. "Vahdet-i vücut" felsefesi, panteist görüşlerle bütünleşmiş, kaynaşmış olarak, belki de en somut biçimiyle bu tabloda çıkar karşımıza. Ormanı, ancak Şeker Ahmet Paşa çapında Doğu kökenli bir ressam, bu derece anlamsal vurgusuyla önümüze getirebilirdi. Doğanın nakış halinde tuale vurmuş görüntüsü kadar, derinliğin kavramsal boyutları da bu tabloda bir tür bileşkeye ulaşmıştır. Tasvirin ince dokusuyla, büyük geometrik parçaların ön ve arka plan ilişkileri arasındaki perspektif bağıntıları, bizi durmaksızın parçadan bütüne, ayrıntıdan genele götürür. Kanımızca böyle bir ikilemin bir ayağı, geleneksel tasvir sanatımızda, öteki ayağı ise Batılı görsel değerler sisteminin özündedir. Şeker Ahmet Paşa, bu sisteme Doğu kökenli bir sanatçı gözüyle bakmakta ve sisteme kişisel açıdan katılabilmenin olanaklarını araştırmaktadır. Bu nedenledir ki, ayrıntının ince işçiliği, resmin hareket çizgileriyle ustaca bölünmüş geometrik şemasını, parçalamak ya da o şemayla çelişkiye düşmek yerine, bütünlüğün anıtsal etkisine dönüştürmüştür. "Talim Yapan Erler"de ve "Tepe Üzerinde Kale"de de genel planların oluşturduğu bütünlük ve uyum, ayrıntıya feda edilmemiştir.

ŞEKER Ahmet Paşa, Batı etkisindeki çağdaş resim sanatımızın gelişme ortamında, başlıbaşına bir köprü, bir aşama, bir doruk noktasıdır. Onun resmi, doğacı sanatın giderek bir el maharetine dönüşebilecek artizanca ilişkilerine girmediği gibi, 1910'lardan sonra durulacak olan izlenimci sanatın kuralcı disiplinine de uzak kalmıştır. Boulanger ve Gérome'un akademizmi de —eğitim sürecinde bu akademizmin bağlayıcı sayılabilecek disiplinini yakından tanımış olmasına karşın— onu koşullandıramamıştır. Barbizon ressamlarına, Corot ve Courbet'ye bile, kendi gerçekliğinin gerektirdiği ölçüler doğrultusunda yaklaşmıştır.

Şeker Ahmet Paşa ile çağdaş resim sanatımız yerel, özgün ve kişilikçi bilincin temel taşlarından birini, belki de ilkini kazanmıştır.

Şeker Ahmet Paşa: Peyzaj, 1903

OSMAN HAMDİ
(1842 -1910)

Yaşamöyküsü

OSMAN Hamdi 30 Aralık 1842'de İstanbul'da doğdu. Aslen Sakızlı bir Rum olan babası İbrahim Edhem, Sakız Adası'ndaki bir ayaklanma sırasında İstanbul'a getirilmiş ve kaptan-ı derya Hüsrev Paşa'nın hizmetine sokulduktan sonra Fransa'ya gönderilen ilk Türk öğrenciler arasına katılmıştı. Orada kaldığı on yıl içinde Fransızcasını ilerletmiş, Batı kültürünün inceliklerini öğrenmiş ve maden mühendisi olarak yurda dönmüştü. İbrahim Edhem'in dört çocuğu oldu: İsmail Galip, Mustafa, Halil Edhem ve Osman Hamdi. Halil Edhem, tarih, nümizmatik (para bilimi) ve arkeoloji dallarında söz sahibi bir bilim adamıydı. Osman Hamdi, ilk öğrenimine Beşiktaş'ta başladı. 1856'da "Maarif-i Adliye"ye geçti. Daha bu okulda iken, resim sanatına merakını ve yeteneğini ortaya koyan karakalem resimler yapıyordu. Ne var ki, babası, onun hukuk dalında eğitimini sürdürmesini istediği için, Osman Hamdi'yi bu amaçla Paris'e gönderdi. Osman Hamdi bir yandan hukuk derslerini izliyor, bir yandan da Paris Güzel Sanatlar Okulu'na devam ediyordu. Boulanger ve Gérome gibi akademik nitelikli ressamların atölyelerinde sanat eğitimini pekiştirmeye çalışıyordu. Ahmet Ali ve Süleyman Seyyit de, o dönemde Paris'te öğrenim gören sanatçılar arasındaydı. Osman Hamdi on iki yıl kaldı Paris'te. Orada Marie adlı bir Fransızla evlendi. İki kızı dünyaya geldi bu evliliğinden. Osman Hamdi, sonradan Viyana Sergisi nedeniyle bulunduğu Viyana'da, 1873'te Marie (Naile) ile ikinci evliliğini yapacaktır.

İSTANBUL'a 1869'da dönen Osman Hamdi, Mithat Paşa'nın Bağdat valiliği sırasında oraya "Vilâyet Umur-u Ecnebiye Müdürü" olarak atandı. İki yıl kadar süren bu görevinden sonra 1871'de İstanbul'a "Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavini" olarak döndü. Bu görev kendisine, Avrupa geleneklerini, yaşam biçimlerini çok iyi bildiği için verilmişti. 1873'te Viyana Uluslararası Sergisi için Türkiye'den götürülen hazine eşyasını sergileme görevini yürüttü. İki yıl sonra "Hariciye Umur-u Ecnebiye Kâtipliği"ne geçti. 1876'da Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra bu görevden alınarak "Matbuat-ı Ecnebiye Müdürlüğü"ne getirildi. Aynı yıl Osman Hamdi'yi ilk "Meclis-i Mebusan"da milletvekili olarak görüyoruz. Onun böylece arka arkaya gelen bir dizi resmi görevi, 1877'de yürüttüğü Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürlüğü ile son buluyor. Rus Savaşı'nın bitimiyle tüm devlet memurluklarından çekiliyor ve kendini sanat - kültür konularına veriyor.

ESKİ adı "Müze-i Hümayun" olan İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin 1881'de kurulmasında ve yeniden düzenlenerek çağdaş bir müze görüntüsüne kavuşmasında Osman Hamdi'nin öncü ve çığır açıcı bir katkısı vardır. Bu müze, onun yorulmak bilmez çalışmasıyla dünyanın sayılı müzeleri arasına girmiş ve koleksiyonları, yine onun çabasıyla üstün bir düzeye ulaşmıştır. Osman Hamdi, bir arkeolog olarak bugün müzede yer alan eski yapıtların önemli bir bölümünü ortaya çıkardığı gibi, hazırladığı "Asar-ı Atika Nizamnamesi"yle bu yapıtların yok yere elden gitmesini önlemiştir. Sayda yakınlarında Fenike krallarına ait bir nekropolde bulduğu ve İstanbul'a taşıttığı lahitler —başta İskender Lahdi— ile ilgili olarak, o dönemin tanınmış arkeologlarından Th. Reinach ile 1892'de "Une Nécropole Royale de Sidon" adlı bilimsel kitabı yazdı ve yayımladı. Aynı yıl müzenin genişlemesi nedeniyle lahitler için yapılan ek bölümü açtırdı. Müzenin kitaplığını geliştirdi. Bu ve benzeri bilimsel çalışmaları nedeniyle başta Oxford Üniversitesi olmak üzere, birçok bilim kuruluşundan fahri doktorluk belgesi aldı. Türkiye'de arkeoloji biliminin kökleşmesinde büyük payı bulunan bilimsel araştırmalara katıldı ya da bu araştırmaların bir bölümünü yönetti. Özellikle Sayda kazısı, onun adını dünya bilim çevrelerine duyurdu.

İSTANBUL'da eski adı "Sanayi-i Nefise" olan bugünkü Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulmasında da Osman Hamdi'nin işlevi ilk plandadır. 1883'te kurduğu okulu uzun yıllar yönetti.

OSMAN Hamdi 24 Şubat 1910'da Kuruçeşme'deki yalısında, kısa süren bir hastalıktan sonra öldü. Vasiyeti üzerine çok sevdiği ve resimlerinin bir bölümünü konu yaptığı Eskihisar'da, ıssız bir tepe üzerine ve bir çam ormanının içine gömüldü. Mezarına da, bir bakıma onu simgeleştiren, çok sevdiği bir Selçuklu mezartaşı dikildi.

KAYNAKÇA

M. Cezar "Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi", Birinci Baskı, 1971; R. Epikman "Osman Hamdi",1967; G.. Renda, T. Erol "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" C.I, 1980

Sanatı

OSMAN Hamdi'nin sanat tarihimizde, bir kültür adamı ve müzeci olarak ünü, ressam Osman Hamdi'den daha önce gelir. Bir bakıma, çok yönlü kişiliklerin doğal bir yasasıdır bu. Ama onun, çağdaş resim sanatımızda kompozisyon ve portre geleneğinin başlatıcısı olarak yüklenmiş olduğu işlev, kültür adamı Osman Hamdi'yi daha gerçekçi boyutlarda tanımamıza olanak verecek etkinliktedir. Kuşkusuz yenilikçi Batı resmi, yurt dışında eğitim gördüğü yıllarda olduğu kadar, sonraki yıllarda da onu ilgilendirmemiş, daha çok temelde saklı duran formüllere tutku ölçüsünde bir yakınlık duymuştu. Bu formüllerle, akademik resmin kuru ve cansız görünümleri arasında öteden beri bir ilişki kurulmuş ve Osman Hamdi'nin doğacı, görüntüye sıkı sıkıya bağlı, ayrıntıcı tutumu, akademik olarak nitelenirken, Doğulu giysiler içinde fotoğraf objektifine poz verir gibi duran figürlerinden ötürü de "orientaliste" ressamlar arasında sayılmıştır.

OSMAN Hamdi'nin akademik kökenli bir kaynaktan geldiği doğrudur. Kendisi gibi aynı dönemde akademik sanat eğitimi görmüş başka ressamlar, belirli ölçülerde akademizmin, kişisel bakış noktalarını ikinci plana iten olumsuzluğunu yenmeye çalıştıkları halde, Osman Hamdi böyle bir çabaya yabancıdır. Doğulu giysiler ve görkemli görünüşler altında çektirdiği kendi fotoğraflarından yararlanarak, bunları büyük boyutlu kompozisyonlara renk ve çizgi eşliğinde aktarmakla yetinmiştir. Bu nedenle de fotoğrafların duruk ve belgeci yönü, ister istemez bu resimlere de sinmiş, Doğu dünyasının giyim-kuşam özellikleri ve yaşam biçimleri, resimlerin yorumsal yönlerine baskın çıkmıştır. Bu resimlere turist gözüyle bakan bir yabancı, artık geride kalmış olan bu yaşam biçimlerinin görüntüleri arasında, kendisini, eski bir tarih sayfasını karıştırıyor sanabilir. Ya da en azından böyle bir sanı, orta, resimlerin gerisinde, hep ikinci planda kalmayı göze almış görünen sanatçısını unutturabilir.Unutturmasa bile, böyle bir el maharetini ve titiz resim işçiliğini bir yerde anımsayarak, sanatçısına saygıyla karışık bir tür hayranlık duygusu besleyebilir. İnceden inceye etüd, titiz gözlemcilik ve kılı kırk yaran işçilik, bir yerde her tür sanat eğiliminin ortak kuralıdır. Ama bu gözlem ve işçilik, sonuçta yaratıcı bir dinamizme, yorumsal bir bakışa aracılık yapabiliyorsa yerinde ve doğrudur. Osman Hamdi'de genellikle bu kaygının fazlaca ağır basmamış olması, onun, resim sanatına biraz da tarihçi ve belgeci bir gözle yaklaşmış olmasıyla ilgilidir. Batı, Osman Hamdi'de, bir süre bulunduğu Bağdat izlenimleriyle de pekişen Doğulu atmosferin görkemini ve çekiciliğini ikinci plana itememiştir. Ne var ki, birçok yerde öne sürüldüğünün aksine, bu atmosfere dışardan bakan, olayları ve kişileri dışardan izleyen bir yabancılaşma içinde değildir Osman Hamdi. Bunun böyle olduğunu anlamak için onsekizinci yüzyılda Batı'dan İstanbul'a gelerek, Doğu yaşamını tablolarına geçiren "Turquerie" kökenli ressamlarla, Osman Hamdi'nin yapıtlarını karşılaştırmak yararlı sonuçlar verebilir. Birincilerde, salt belgeci ve gözlemci tutum İstanbul'un saray çevresini uzak bir dünyanın görüntüleri olarak saptama göreviyle kolayca bütünleşmiş ve ortaya "Batı gözü ile Doğu" tasvirleri çıkmıştır. Osman Hamdi'de ise Batı'yı bilen tanıyan Doğulu bir gözün rahatlığı egemendir. Feraceli kadınlar, medrese avlusunda tartışan hocalar, dua eden türbedarlar, görkemli giysileriyle saray çevresinin insanları, silah satıcıları, genç kadın portreleri, yöresel tipler, bize salt bir "orientalisme" saplantısı yerine, Doğu dünyasının resim sanatına konu olabilecek ayrıntılı yaşamını düşündürür. Yöreselcilik ve "şarkkârî"lik, salt konusal ilişkilerin sınırında kalmaz Osman Hamdi'de, o ilişkileri yayıp genişletir.

BİZİM ressamlarımız arasında, akademik eğitimin koşullarına ve bağlayıcı etkilerine en fazla girmiş olan Osman Hamdi'dir. Onun Paris'teki hocaları Gérome ve Boulanger, antik çağa ve Doğu ülkelerine özgü konulara tutku ölçüsünde yakınlık duyan birer "tarih ressamı"ydılar. Özellikle Gérome bu tutkusunu yenemeyerek Türkiye'ye de gelmiş, Tuna ülkelerini ve Mısır'ı görmüştü. Osman Hamdi'nin Paris'te bulunduğu yıllarda, ne izlenimci hareketi hazırlayan ressamları, ne de romantikleri ve klasikleri kendine usta seçmeyerek, atölye hocalarının izinde yürümesi oldukça ilginçtir. Belki böyle bir eğilim, onun bir tür kültür sofusu görünümü taşıyan kişiliğine daha uygun düşmekteydi. Atak çıkışlar ve yenilikler, içinde kültür adamı niteliğini besleyip geliştirmiş, bu niteliği her zaman ön planda tutmuş olan Osman Hamdi için fazla ilginç görünmemekteydi. Resim ona göre doğanın sadık bir izleyicisi olmalıydı. Küçük bir kumaş kıvrımı, gözden kaçabilecek bir ayrıntı, figürün kimliğine yardımcı olabilecek giyim - kuşam özelliği, çevreyi tanımamıza olanak verecek kimi incelikler, Osman Hamdi'nin tablolarında ihmale gelmeyecek bir titizliğin süzgecinden geçmiştir.

ANITSAL nitelikli figür ressamlığı yolunu açmış olması da, Osman Hamdi'nin yararına kaydedilecek bir nottur. Daha çok manzara ve natürmort çevresinde gelişen ilk dönemin ilişkileri, onun resimlerinde birdenbire yön değiştirmiş olarak çıkar karşımıza. Figür ressamlığının bir anlamda klasik ve akademik çizgideki yolunu o açmıştır. Ancak bu yol, Osman Hamdi'den sonraki kuşaklarca daha etkili, yoğun ve kişisel ayrımlara ulaştırılmış, bundan da çağdaş Türk resmi yeni aşamalar kazanmıştır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir

Osman Hamdi: "Türbe"

TÜRK PRİMİTİF RESSAMLARI

Kısa yaşamöyküleri

BATILI anlamdaki Türk resim sanatının primitifleri olarak bilinen sanatçıların yaşamları ve kişilikleri konusunda bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin birinci salonunda yapıtlarının küçük bir bölümü yer alan bu sanatçılar ve onların dışında kalan aynı nitelikli öteki ressamlar, genellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı içinde olgunluk dönemlerini yaşamışlar ve Türk resminin klasikleri olarak tanımlanagelen kuşakla birlikte etkinlik göstermişlerdir. Biz burada, onlardan birkaçının yaşam öykülerine değinmekle yetineceğiz.

★ Ferik İbrahim Paşa (1815-1891): Mühendishane'den Avrupa'ya resim öğrenimi için ilk giden ressamdır. P. Boyar, onun için "İlk Türk ressamı" deyimini kullanıyor. 1835'de Viyana (Londra ?)'ya "ikmal-i sanat" amacıyla gönderilmiş. Abdülmecit zamanında yurda döndüğünde padişaha resim dersleri vermiş ve onun bir portresini yapmış. "Tabiat-ı sakineye ait mevzular dahi yaptığını" gene Boyar yazıyor. Ölümünden sonra geride kalan yapıtlarının önemli bir bölümünü, Şeker Ahmet Paşa koruyuculuğu altına almış. Doğaya titizlik ölçüsünde bağlı bir sanatçı olması ve Abdülmecit'in yüzündeki çiçek bozuklarını sayarcasına yapması nedeniyle "mükâfat" yerine ceza görmüş, bir ara Bursa'ya sürgüne gönderilmiş. Pertev Boyar'a göre, Ferik İbrahim Paşa "klasik sanat devrinin realist bir üstadı"dır.

★ Kaymakam Hüsnü Yusuf (1817-1861): Halil Edhem, bu sanatçı için "ilk nakkaşlarımızın en mârufu" diyor. O da öteki çağdaşları gibi Mühendishane'de "menazır" ve "gölge" tahsil etmiş, Fethi Ahmet Paşa tarafından Fransa, Almanya, Belçika ve İtalya'ya gönderilmiş. Sami Yetik ise, bu sanatçı için, "Müslüman Leonard" deyimini kullanıyor.

★ Tevfik Paşa (1819-1866): Enderun'dan Harbiye'ye geçmiş ve orayı bitirdikten sonra Paris'e gönderilmiş. Sami Yetik, onun sanat yaşamının, bilinmeyecek kadar "senelerin nisyanına karışmış" olduğunu belirtiyor. Tüm çabasına karşın, Sami Yetik, paşanın Cağaloğlu'nda bir evde bir portresine rastlayabilmiş. "Değerli bir vesika" oları bu resimde "gören terbiyeli bir göz, duyan heyecanlı bir ruh, ifade kudretine sahip serbest bir el" buluyor Sami Yetik. Ona göre Tevfik Paşa "muktedir bir desinatör"dür.

★ Mirliva Osman Nuri (1839-1906): Askeri salnamelerde, İdadi ve Harbiye'de resim öğretmeni olarak çalıştığı belirtiliyor. Mehmet Esat ise, "Mirat-ı Harbiye"de Osman Nuri'nin Abdülmecit ve Abdülaziz zamanında yaverlik ve ressamlık yapmış olduğunu öne sürüyor. Sami Yetik, onun tablolarını şöyle yorumlamaktadır: "Tablolarında fotoğrafik bir görüş, renklerinde çiğ bir kromo tesiri göze çarpar. Acemi bir elin özenilmiş kaligrafisiyle popüler bir ifade tarzı saklayan bu eserler, onun işitilen şöhretini ispat şöyle dursun, benim nazarımda en tabii kudretini inkâr edici yalancı şahitlere benzerler." Pertev Boyar ise, Osman Nuri'nin "vazifesine fevkalâde bağlı ve mesleğine hürmetkâr hocalardan" biri olduğunu belirtiyor.

★ Servili Ahmet Emin (1845-1892): Mühendishane'den topçu mülâzımı olarak çıkmış, sanat yeteneği nedeniyle Tophane Rasimhanesine desinatör olarak alınmış. Burada daha çok fotoğraf işleriyle ilgilenmiş, bu sanatta "fevkalâde muvaffak" olmuş ve ün kazanmış. Fotoğraftaki bu üstün başarısı, göz önünde tutularak, bir heyetle Anadolu'ya gönderilmiş, Bursa, Bozüyük, Eskişehir ve İznik'i dolaşarak, buralardan fotoğraflar çekmiş, sonra da bu fotoğrafları, padişah Abdülhamit'e bir albüm halinde armağan etmiş. "Mirat-ı Mühendishane" kayıtlarında adı "mahir ressam" olarak geçmektedir. O da Hüsnü Yusuf gibi "ressam-ı şehir" idi. Aynı zamanda çok usta bir oymacı olan Ahmet Emin, az uyur çok çalışırdı.

★ Balatlı Ahmet Bedri (1871-?): Harbiye'yi 1892'de bitirmiş olan bu sanatçı, Hoca Ali Rıza'nın sevdiği, çalışkan öğrencilerinden biriydi. Pertev Boyar'a göre o, "perspektife fazla vukuflu ve kuvvetli desen ve renge sahip klasiklerden" biridir. Müzedeki "Etfal Hastanesi" onun yapıtıdır.

★ Fahri Kaptan (? - ?): Riyaziyeci Eşref Bey'in oğludur. Birçok sivil rüştiyede, 1887'den sonra da askerî deniz rüştiyesinde ve 1905'de Darüşşafaka'da resim öğretmenliği yapmıştır. Pertev Boyar, birçok primitif gibi onun da "Emin Baba tarzında klasik olarak" çalıştığını belirtiyor.

★ Cihangirli Kaymakam Mustafa (1840-1895): Harbiyeli ressamlardandır. Bir ara okul matbaasının yöneticiliğinde bulunmuş, 1884'de kaymakam olmuştur. "Müsteit ve gayur ümera-yı askeriye"dendir. Ihlamur Kasrı'nı konu alan tablosu İstanbul Müzesi'ndedir.

★ Eyüplü Cemal (1836-1898): 1858'de Mühendishane'yi bitirmiş, askeri rüştiyelerde resim öğretmeni olarak uzun yıllar çalışmıştır. "Resme heves edenleri ve çalışanları himaye eden ve menazır ve gölge bahislerinde derin malûmata sahip mütefennin bir desinatör ve tanınmış kıymetli bir hoca" idi (Boyar).

★ Salih Molla Aşkî (1864-1925): Fahri Kaptan'dan Darüşşafaka'da ders alarak yetişen ressamlardandır. Boyar'a göre onun "rahat ve sükûn ifade eden manzara tabloları, çizgi ve renk ahenkleriyle ressamın samimi olan duyuşunu pek güzel ifade eder". Müzede Yıldız Sarayı'nı gösteren bir tablosu bulunmaktadır.

KAYNAKÇA:

S. Pertev Boyar, "Türk Ressamları", 1948; Sami Yetik "Ressamlarımız", 1940; Halil Edhem "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, 1970; Nurullah Berk, "Türkiye'de Resim" 1943; "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi" 1972.

PRİMİTİF KAVRAMI

Sessizliğin ilkel şiiri

SANATTA izlenen tarihsel yolun başında, adına "primitif" denen sanatçılar yer alır. Onlar bir yandan ham maddesini işleyip geliştirirler, öte yandan yeni sanat olaylarına, geleceğe dönük atılımlara ortam hazırlarlar. Her şeyin öncesinde onlar vardır. Sözlükler "primitif" kavramını, ilk doğan, ilk sırada yer alan, önce gelen, basitlik, yalınlık gösteren, ilk yaşların karakterini taşıyan kişi ya da olgular olarak tanımlıyorlar. Az gelişmiş uygarlığa mensup kişiler ya da kişiler için de aynı kavram kullanılıyor. C.E. Arseven "Sanat Ansiklopedisi"nde (C.5, F. 31) "primitif" karşılığı olarak "ilk, ilkin, ilkel, ibtidai" sözcüklerini uygun görüyor, "primitifler"e ise "ilkinler, evveliyûn" diyor. Ayrıca, "ilk resim üstadları" için de bu kavramı öneriyor. Gerçekten de sanat tarihinde, Rönesans ustalarından önce gelen ressam ya da heykel sanatçısının adı primitiftir.

İSTANBUL'daki Resim ve Heykel Müzemizin ilk salonunu oluşturan ve gerek teknik özellikleri, gerekse doğaya bakış ve yorumlama biçimleriyle ortak bir anlatımı paylaşan sanatçıları, bu kavramın kapsamı içine alabilir miyiz? Onlara "Türk primitifleri" diyebilir miyiz? Arseven'e göre, "birinci devrenin ilk zümresi" olan ve hemen tümü ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan, batılı anlamdaki tual resminin öncüleri olarak nitelenen bizim primitiflerle Avrupa primitiflerinin "resim tarzları" aynıdır. N. Berk de onlarda "garp primitiflerinde mevcut olan saflık, sadelik, samimilik, tabiata saygı, dikkat, işçilikte titizlik" görüyor. Ama gene de Batı anlamında klasiklerimiz olmadığı gibi, primitiflerden söz etmenin de uygun olamayacağını savunuyor. 1936'da İstanbul'da düzenlenen "Elli Yıllık Türk Sanatı Sergisi"nde ilk kez bu sanatçılar için, "Türk iptidaileri" sözü kullanıldığına ve o tarihten sonraki tüm kaynaklarda bu terim benimsendiğine göre, Osman Hamdi, Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyit gibi klasik sayılabilecek sanatçılarla aşağıyukarı aynı tarihlerde yaşamış olan bu sanatçıları, salt üslup özelliklerine ve ortak yorum biçimlerine bakarak, "primitif" saymak zorundayız. Nitekim Fransız eleştirmen ve sanat tarihçisi René Huyghe de, bir süre önce İstanbul'a gelerek müzeyi gezdiği sırada, bu ilk yağlıboya ressamlarımızın tablolarını "müzenin en ilginçleri" olarak nitelemiş ve onlara "ondokuzuncu yüzyıl primitifleri" diye de ad koymaktan çekinmemişti.

AYNI dönemin öteki ressamlarıyla ortak eğitim kademelerinden geçen ve çoğunluğu asker kökenli olan bu sanatçıların tabloları, konularından genel anlatım niteliklerine varıncaya kadar, ortak disiplinleri ve duyarlık biçimini paylaşır. Bahçesi ve havuzlarıyla Yıldız Sarayı, Malfa Köşkü, Ihlamur Kasrı, Etfal Hastanesi gibi sivil ve resmi yapıların, görkemli manzaraların, kımıltısız ve sessiz, bir ölçüde mistik doğa atmosferinin çevresinde dönüp dolaşan bu resimlerde, doğayı en küçük ayrıntısına varıncaya kadar özenle, dikkatle kopya etme çabası egemendir. Rastlantıların rol oynadığı en küçük bir çizgi ya da renk değişimi görülmez bu resimlerde. Sanat eğitiminin sağlayacağı ayrıcalıklar ve üslup farklılaşmaları da primitif ressamlarda kökleşmiş gibi görünen genel disiplini bozmamış, tam tersine yöresel bilgi ve pratik formasyonunu daha da güçlendirmiştir. Doğa karşısında yapılan resimlerin hareketli ve dinamik yorum çeşnilerini, Türk primitiflerinde bulma olanağı yoktur. Böyle bir özellik, bu resimlerin doğayla doğrudan bir ilişkiden çok, dolaylı birtakım ilişkilerden kaynaklanmış olabileceği varsayımını akla getirmektedir. Son zamanlarda, böyle bir varsayımı haklı gösterecek ilginç kanıtlar bulunmuş ve yayımlanmıştır. S. Tansuğ, "Ondokuzuncu yüzyıl sonu foto-yorumcuları" adını verdiği Türk primitiflerinin resimleriyle, aynı konulara yönelmiş olan Abdullah Biraderler'in fotoğrafları arasında karşılaştırma yaparak, kesin benzerlikleri saptamıştır (Sanat Çevresi, 23). Ancak Abdullah Biraderler'in geçen yüzyılın sonunda çektikleri siyah-beyaz ya da sepya renkli fotoğrafları, tümüyle Türk primitiflerine kaynaklık yapmış çalışmalar olarak almak güçtür. Perspektif ilişkileri, ön ve arka plan bağıntıları, açık-koyu soğuk-sıcak dengeleri, bu tür bir fotoğrafın sağlayacağı olanakların ötesinde birtakım sanat yeteneklerini, görüş çizgilerini gerekli kılar. Primitifler, hareket noktaları olan fotoğrafı temel almakla beraber, kimi kompozisyonlarda birtakım ayıklamalara giderek ve fotoğraf prototiplerini kendi doğrultularında aşarak, mistik çağrışımlı, yalın ve dengeli manzara şemalarına varmışlardır. Bunu ondokuzuncu yüzyıl primitiflerini, ortak özgünlük çizgisine götüren eğilimin genel karakterlerinden biri saymak yanlış olmaz. Öte yandan fotoğraf ve fotoğrafçılık, primitif ressamların bir bölümünü ilgilendiren uğraş alanlarından biri olmuştur. Resmin yanı sıra, Türkiye'ye yeni girmiş bulunan bu uğraş alanının, görsel etkinlik doğrultusunda yorumlanmış olması, beklenmedik bir olay değildir.

TEROL, Türk primitiflerinin yapıtları üzerine ("Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" C. I) şunları yazıyor: "Bu resimlerde ufka yaklaştıkça ağarmağa yüz tutan ya da incecik ak bulutlarla ışıklanan gözyüzü hep mavi, sular bu maviliği yansıtan bir aynadır. Hep gökyüzüne doğru uzanan ve aynı yönde sıralanan ağaçlar, fenerler tekdüzeli bir ritm oluşturur, hiçbir şey kımıldamaz, her şey sonsuza dek aynı ışık kaynağından aynı derecede payını alır. Bu resimler öylesine bir yeryüzünün aynasıdır ki, burada ne akşam vardır, ne sabah, ne uzaklıklar sislere bürünür, ne güneş parıldar, ne mevsimler değişir. Bu dünyada ne sonbahar olur, ne kış. Her şey orada dolaylı bir ilkbahar ışığı içinde sonsuza giden bir uykuya dalmış görünür."

HER tür olağan etkinin dışında, yapay kurguların ve sentezlerin ötesinde, doğanın ve sessizliğin ilkel şiiriyle beslenmiş olan primitif Türk ressamları, gelenekle çağdaşlığın, eskisiyle yeninin giderek çatışmaya başladığı toplumsal bir ortamda, bu ortamın tüm koşullarına açık özgün bir sanat dönemini oluşturmaları bakımından çağdaş sanatımızda özel bir yere sahiptirler.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir

Galeri Baraz Koleksiyonundan

Fahri Kaptan: "Galata Köprüsü, 1910"

SÜLEYMAN SEYYİT
(1842-1913)

Yaşamöyküsü

İSTANBUL'da doğdu. Anadolu Maltepesi eşrafından Hacı İsmail Efendi'nin oğludur.Dedesi, sedef kakma sanatında ün yapmış bir kişiydi. İlk ve orta öğrenimini Maltepe ile Maçka Askeri Rüştiyesi'nde tamamladı. İdadi ve Harbiye'de öğrenciliği sırasında çizdiği tarih konulu karakalem ve suluboya resimleriyle, hocaları M.Chirans'ın ve M.Kess'in dikkatini çekti ve padişah Abdülaziz tarafından Paris'teki Türk öğrencilerin eğitimi için açılmış olan Mekteb-i Osmani'ye gönderildi. Orada "menazır", "resm-i hattî", "resm-i taklidî" ve "resm-i mücessem" konularında gördüğü eğitimle sanat bilgisini geliştirdi. Abdülaziz 1867'deki Paris gezisi sırasında Süleyman Seyyit'i şövalesi başında resim çalışırken görmüştü. Sanatçının Paris'te hocası M. Rolroberns idi. 1870'te Prusya'nın Paris'i kuşatmasıyla Mekteb-i Osmani kapatılınca, bir süre o dönemin ünlü akademi hocalarından A. Cabanel (1823-1889)'in yanında çalıştı. Ayrıca Paris Güzel Sanat Okulu'nu bitirdi. Bazı kaynaklar Süleyman Seyyit'in bu okulu bitirdikten sonra Roma'ya giderek orada bir yıl kadar kaldığını yazıyor.

SÜLEYMAN Seyyit, 1875'te "yüksek bir sanatkâr" olarak yurda döndü. Batılı resmin akademik inceliklerini öğrenmiş, G. Boulanger ve Robert Flori gibi akademik kökenli ressamların atölyelerinde doğaya bağlı etüdler yapmıştı. Süleyman Seyyit'in yaşamından söz eden kaynaklarda, onun perspektif kurallarını titizlikle uyguladığı ve "bu hususta Leonardo da Vinci'den ziyade bir taassup" göstermesi nedeniyle kendisine "metrologiste" adının takıldığı belirtilmektedir. Yayımlama olanağı bulamadığı "Fenn-i Menazır" adlı bir kitap da yazmış olması, onun aynı zamanda işin kuramsal yönüyle de ilgilendiğini gösteriyor. Fransa dönüşünde, bir süre Osman Nuri Paşa'nın yardımcılığında bulundu ve daha sonra Harbiye'de resim öğretmeni oldu. Ancak yurt dışında uzun zaman birlikte çalıştığı Şeker Ahmet Paşa ile başlayıp giderek büyüyen "sanat ihtilâfı" yüzünden, öğretmenliğine Kuleli Askeri Lisesi'nde devam etmek zorunda kaldı. 1880-1884 yılları arasında bu okulda çalıştı. Ayrıca ölümünden üç yıl öncesine kadar da 26 yıl süreyle Askeri Tıbbiye İdadisinde gene resim öğretmenliği görevinde bulundu.

ÇAĞDAŞ resmimizde önemli bir yeri bulunan Üsküdar'da Nuhkuyusu'nda büyük ve ahşap bir evde otururdu. Çamlıca, Kısıklı, Bulgurlu, Hekimbaşı, Dudullu, Kayışdağı ve Alemdağı, onun resimlerine esin kaynağı olmuş başlıca yörelerdi. Bu yörelere "filozof" adını verdiği merkebine binerek gider, merkebin heybesinde bir uzun urgan ile bir koyun pöstekisi, boya takımı ve yiyecek bulundururdu. Siyah bir şemsiyeyi de gölgelik olsun diye heybeye saplanmış olarak taşırdı. Hayvanı bir yere bağlar, yere serdiği pöstekisi üzerine oturarak resim çalışırdı. "Sanatın manevi zevk ve sessizliği içinde yaşamak" onun başlıca isteğiydi.

HARBİYE ve askeri idadilerde resim öğretmenliğinden başka, "İstikbal" ve "Osmanlı" gazetelerinde yazarlık ve çevirmenlik, Kız Sanayi-i Nefisesi'nde ders nazırlığı, Orman ve Maadin mekteplerinde Fransızca öğretmenliği, Mahmudiye Rüştiyesinde yabancı dil ve resim hocalığı yapmış, çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Ayrıca "Mülkiye-i Şahane"nin kuruluşunda ders nazırlığı yaptığı, bu okul programlarının hazırlanmasında önemli hizmetlerde bulunduğu, kendisiyle ilgili bazı kaynaklarda öne sürülmektedir.

SÜLEYMAN Seyyit 1910'da emekliye ayrıldıktan sonra Üsküdar'dan taşındığı Sarıyer'deki evinde, Edirne Hastanesi doktorlarından oğlu Cevat Bey'in ölüm haberi üzerine derin bir üzüntüye kapılarak 23 Eylül 1913'te öldü. Sarıyer'deki Ortaçeşme mezarlığında toprağa verildi.

KAYNAKÇA :

S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; Nurullah Berk "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi", 1972; Mustafa Cezar "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi", 1971; "Süleyman Seyyit Bey" Türkiyemiz, s: 15; Celâl Esat Arseven "Türk Sanatı Tarihi" C: 3, F: 2; G. Renda - T. Erol "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" C: 1, 1980.

Sanatı

SÜLEYMAN Seyyit, çağdaş Türk resmini konu alan kaynakların çoğunda bir natürmort ressamı olarak anılmaktadır. Ölümünden sonra elde kalan ve bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Türk klasiklerine ayrılmış salonunda sergilenen tabloları da daha çok bu tür konuları içermektedir. Pertev Boyar, onun özellikle "yemiş ve çiçek motiflerinin meftunu" olduğunu, bu konuları işleyen resimlerinde Hoca Ali Rıza, Şeker Ahmet ve Zekâi paşalara göre "daha hisli, daha canlı ve kuvvetli" göründüğünü belirtiyor. Öte yandan "yeşillerin derecelerini ayıran mahir fırçasıyla Alemdağı ormanının zümridin derinliklerini ve bu derinlikler arasında yer yer sızan güneş huzmelerini" ustaca tablosuna aktardığı orman konulu resminde de aynı duygulu gerçekçiliği bulmak mümkündür. Öyle anlaşılıyor ki, Süleyman Seyyit, sanat yaşamı boyunca ölüdoğa resimlerinin yanı sıra, başka konuları içeren çok sayıda resim çalışmış, ancak bunların tümünün saklanıp korunması sağlanamamıştır. Nitekim Celâl Esat Arseven'in "Türk Sanatı Tarihi"nde Süleyman Seyyit'i bir çeşit derviş kılığıyla resim sehpası başında gösteren fotoğrafa bakılırsa—Nurullah Berk onun bu fotoğrafında, keskin bakışlı uzun sakalıyla bir tür Rasputin görüntüsü bulmaktadır—sanatçımız, belki natürmort konulu resimlerden de çok, figüre yönelmiş, hatta çıplak figür etüdleri yapmaktan da çekinmemiştir. Ne var ki, o dönemin tutucu ortamında figürden çok, natürmortlarını sergilemiş olması, anlaşılmayacak bir durum değildir. Çıplak figür, resmin yaşayan etken bir öğesi olarak resim sanatımıza biraz daha sonra, izlenimci kuşakla girecektir. Bugün Süleyman Seyyit'in elde bulunan tablolarına bakarak, Batı etkisindeki Türk resminin Osman Hamdi ve arkadaşlarıyla akademizme yöneldiği bir dönemde, onun içli ve duygulu, titreşimli resimlere yer verdiği, ışığın cisimler üzerindeki geçici etkilerini izlenimcilere yakın bir duyarlıkla yansıttığı söylenebilir. Bir bakıma, sanatçısının edindiği eğitimle koşullanmış resimler değildir bunlar. Kendilerini doğanın itişine bırakan, gözün algı olanaklarını yeterince değerlendirmeyi ön planda tutan çalışmalardır daha çok. Konunun yumuşak görünümü, ışıkla yıkanan atmosfer içindeki nesnelerin doğal nitelikleri, onda doğa çıkışlı bir resmin yolunu çizen başlıca etkenlerdir. 1881'de "Elifba" (ABC) Kulübü'nün toplu bir sergisi nedeniyle Osmanlı gazetesinde yazdığı bir yazıda Abdullah Kâmil, Süleyman Seyyit'in bir manzarası üzerine şunları belirtiyordu: "Bu levhada ilkbaharda neşvünemaya başlayan ağaçların terütaze bir yeşillikle yapraklanması ve berrak ve şeffaf olarak sular ile taze çimenlerin manzarası irae olunmuş ve sureti tersimedeki manaret ve metanet, gelecek sergi için bize bir mükemmel levha husule getireceğini tayin etmekte bulunmuştur". A. Kâmil'e göre Süleyman Seyyit bir asker ressamdır ama, bir "ressam-ı asker" değildir.

BU yorumlardan da anlaşılacağı gibi Süleyman Seyyit, doğanın değişken ve şiirli görüntülerinden hareketle belli formüllere bağlı, değişmeyen resimsel düzenlere ulaşmaya çalışıyor ve özellikle natürmortlarında bu düzeni kalıcı kılacak durgun ve arı bir kompozisyon şeması oluşturuyordu. Onun natürmortları, belli bir görüş açısına göre düzenlenmiş meyvaların göze hoş görünecek parça ve bütün ilişkilerini içerir. Kompozisyon şeması genellikle ortaktır: Geriye çekilmiş bir perde önünde ve masa üzerinde kavun ve karpuz dilimleri, incirler görülür. Masanın ortalık yerinde ve bir tabak üzerinde ana kitleyi oluşturan büyükçe bir karpuz dilimi ya da tek dilimi alınmış bir kavun durur. Onun hemen yanı başında ayaklı boş bir şarap kadehi yer alır. Özel sepet örgü içindeki uzun boyunlu içki şişesi, saf ve masum dekorun tamamlayıcı bir öğesidir.

AMA onun kişiliğine tanıklık edecek resimler, bunlardan çok, soyulmuş ve kabukları içinde dilimlere ayrılmış tek bir portakalı konu alan natürmortlardır. Süleyman Seyyit bu resimlerinde katı disiplini biraz yumuşatmış, ışığın etkilerini kesin kontur çizgilerine üstün tutmuş görünür. Turan Erol onun bu tür natürmortlarının dün yapılmışçasına taze ve ışıklı durmasını, boyayı ince ve saydam kullanmış olmasına bağlıyor haklı olarak. Gene Turan Erol'a göre, soyulmuş bir tek portakalı bile ışıklı bir yeryüzü parçası gibi sunabilmesi, Süleyman Seyyit'in konularına nasıl bir sevgiyle yaklaşmış olduğunun açık bir kanıtıdır. Gerçekten de sanatçımızın, başka bir nesneye ya da ek bir düzenlemeye gerek duymaksızın, tek bir portakalın, kabuğundan yeni ayrılmış taze ve saydam dokusunu ışık-gölge ayrımlarıyla etkin kılan çabası, çağdaş resim sanatımızda erken dönem izlenimciliğine güzel ve ilginç bir örnektir.Gene Resim ve Heykel Müzesi'ndeki şebboy konulu natürmortu da bu kapsamda düşünülebilir. Cam bir vazo içindeki şebboy demeti, açık-koyu ilişkileri ve esnek kompozisyon biçimiyle, bizim resmimizdeki alışılmış natürmort anlayışının dışında bir renk anlayışını yansıtır. "Lâle ve Sümbüller" de aynı anlayışın bir başka örneği olarak düşünülebilir.

SEYYİT Bey'in Salacak iskelesini konu alan tablosuyla veronez yeşillerinin hakim olduğu "Ağaçlı Yol"unun, yukarıda sözünü ettiğimiz natürmortları kadar başarılı olmaması nasıl açıklanabilir? Açık havaya ve doğaya bunca alışmış bir sanatçının, açık havadan çok kapalı mekânlar içinde oluşturulmuş ölüdoğa düzenlemelerine ilgi duymuş olması ve bu konuda başarı kazanması, kuşkusuz eldeki resimlerinin bizi götürdüğü bir yargıdır. Öyle de olsa, Süleyman Seyyit'in bir natürmort ressamı olarak, çağdaşlarıyla paylaştığı etkinliğe kendi kişiliği doğrultusunda önemli katkılarda bulunduğu bir gerçektir.

İstanbul Resim Heykel Müzesi

Süleyman Seyyit: "Natürmort"

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA (1860-1919)

Yaşamöyküsü

PERTEV Boyar'ın "asker ressamlar içinde mümtaz bir mevki sahibi" üstatlar arasında saydığı "Zekâi Efendi", 1860'ta Üsküdar'da doğdu. Babası İbrahim Efendi'dir. Daha Harbiye Mektebi'nin Piyade sınıfında öğrenci iken, davranışlarındaki yumuşaklık ve ilişkilerindeki ölçülülükle dikkati çekmişveçocuklukarkadaşı Hoca Ali Rıza'nın ilgisini, övgüsünü kazanmıştı. Sami Yetik, onun asker üniforması altında, "gizli bir tahaasüs cevheri taşıdığını ve resim sanatındaki üstün yeteneğini Galatasaray sergilerinde gösterdiği birkaç natürmortu ve manzarasıyla kanıtladığını" yazıyor. Harbiye'deki öğrenciliği sırasında, 1882'de yaptığı bir tablosu, okul nezareti tarafından mâbeyne sunulmuş ve Boğaz'da yaz mevsiminde bir donanma gecesini konu alan bu tablo, padişah II. Abdülhamit'in "takdir"ini kazandığı için "bâirade-i seniye" ile sarayın "yâveran" sınıfına alınmıştı. Sarayda bir yıl kadar da Şeker Ahmet Paşa'nın yanında çalışan Zekâi Paşa, onun 1907'de ölümü üzerine yabancı konukları ağırlama görevini üstlenmişti. II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesinden sonra bir ara Redif Alayı komutanı oldu. Saraydaki yaşamı çok sessiz ve "dağdağasız" geçmiş ve kendini daha çok Üsküdar Doğancılar'daki evinde, eski yapıtlarla süslü atölyesinde çalışmaya, zaman zaman da yakın dostlarıyla içten söyleşilere vermişti. Eski yapıtlara, sanat değeri taşıyan eşyaya özel bir ilgi duyuyor ve amatör bir koleksiyoncu hevesiyle bu eşyayı biriktirmeyi seviyordu. Bir tahta raf, bir çekmece, bir kapı halkası, bir divit, bir kalemtraştan "bin mâna" çıkaran bu asker ressam, yaşamı boyunca sergilere pek seyrek katılmıştı. Alçak gönüllü yaradılışı, fazla iddialı görünmesine engeldi. Galatasaray sergisinde bir tablosunun koridora asılmış olduğunu görünce, buna öfkelenecek yerde sergiyi düzenleyenlerin görüşünü haklı bulmuştu. Köklü bir sanat eğitimi görmediği ve Avrupa'da bilgi ve görgüsünü geliştirme olanağı bulmadığı halde, sanat konusundaki yeteneğini "üstat eserlerinden, üstat nasihatlerinden aldığı terbiye ve ilhamlarla" belli bir düzeye getirebilmişti. Zekâi Paşa'nın, önce Hoca Ali Rıza'dan ve kısa bir süre de Şeker Ahmet Paşa'dan edindiği bilgilerle kendine bir yol seçmiş olacağı düşünülebilir. Ayrıca doğuştan getirdiği birtakım ayrıcalıklı duygular,doğaya ve eski yapıtlara yakınlık da onun sanatına olumlu katkılar sağlamıştır. Batılı sanatçıları, özellikle primitifleri, Rönesans ustalarını dolaylı yollarla izlemiş olduğunu, kendisiyle ilgili kaynaklardan öğrenmekteyiz. Sami Yetik, Zekâi Paşa'nın "Avrupa müzelerini gezmiş görmüş meraklı bir tarih-i sanat mütehassısı gibi malûmatlı" olduğunu belirtiyor. Sarayda önemli bir göreve kadar yükselmiş olduğu halde, çağdaşlarının aksine Avrupa'ya gidememiş olmasını, onun iddiasız ve gösterişsiz yaşamına bağlamak mümkün. Ne var ki, sanatçılarla kurduğu yakın dostluklar ve İstanbul'a gelen ünlü yabancı ressamları evine davet ederek gösterdiği sıcak ilgiler, Zekâi Paşa'ya çağdaşları arasında belli bir yer açabiliyordu. 29 Ağustos 1906'da birkaç günlüğüne İstanbul'a gelen Signac da, Zekâi Paşa'nın Doğancılar'daki konağına davet edilenler arasındaydı. Bu toplantıda 24 yaşında genç bir akademi öğrencisi olan Nazmi Ziya da hazır bulunmuştu.

HÜSEYİN —ya da Hüseyinzâde— Zekâi Paşa, askeri inşaat komisyon reisliğinde bulunduğu sırada, bir ara Alman İmparatoru II. Guillaume'un Suriye gezisine "âsar-ı atika mütehassısı" olarak atanmış, ayrıca Yıldız'da Mahmut Şevket Paşa'nın gözetimi altında kurulan "Esliha Müzesi" —bugünkü Askeri Müze— komisyonunda üye olarak görev yapmıştı.

ZEKÂİ Paşa'nın resmi görevleri 1908'e kadar"yâver-i hazreti şehriyari" olarak sürdü. Bu tarihte, 21. redif liva komutanlığına atanan sanatçı, bir yıl sonra emekli oldu. 1913'te "Mübeccel Hazineleri" adlı bir kitap yazdı. Savaş yıllarında Maarif'in "talim terbiye encümeni" güzel sanatlar şubesine çağrılarak bu konudaki düşüncelerinden yararlanıldı. "Mirat-ı Harbiye" kayıtlarında Zekâi Paşa'nın kardeşi Kolağası Hasan Rıza'nın da ressam olduğu ve Kuleli Askeri Lisesi'nde resim öğretmenliği yaptığı belirtilmektedir.

Zekâi Paşa, yakalandığı "tazyik-i bevvap" —bir tür mide hastalığı— sonucu 1919'da 59 yaşında öldü. Mezarı Karacaahmet'tedir.

KAYNAKÇA :

Sami Yetik "Ressamlarımız", 1940; S. Pertev Boyar, "Türk Ressamları" 1948; Celâl Esat Arseven "Türk Sanatı Tarihi" C: III, F: II; Nüzhet İslimyeli "Asker Ressamlar ve Ekoller", 1965; Nurullah Berk "Türkiye'de Resim", 1943; Halil Edhem "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu" yenileştirilmiş baskı: 1970; G. Renda –T. Erol "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" C: I, 1980; M. Orhan Bayrak "İstanbul'da Gömülü Meşhur Adamlar", 1979.

Sanatı

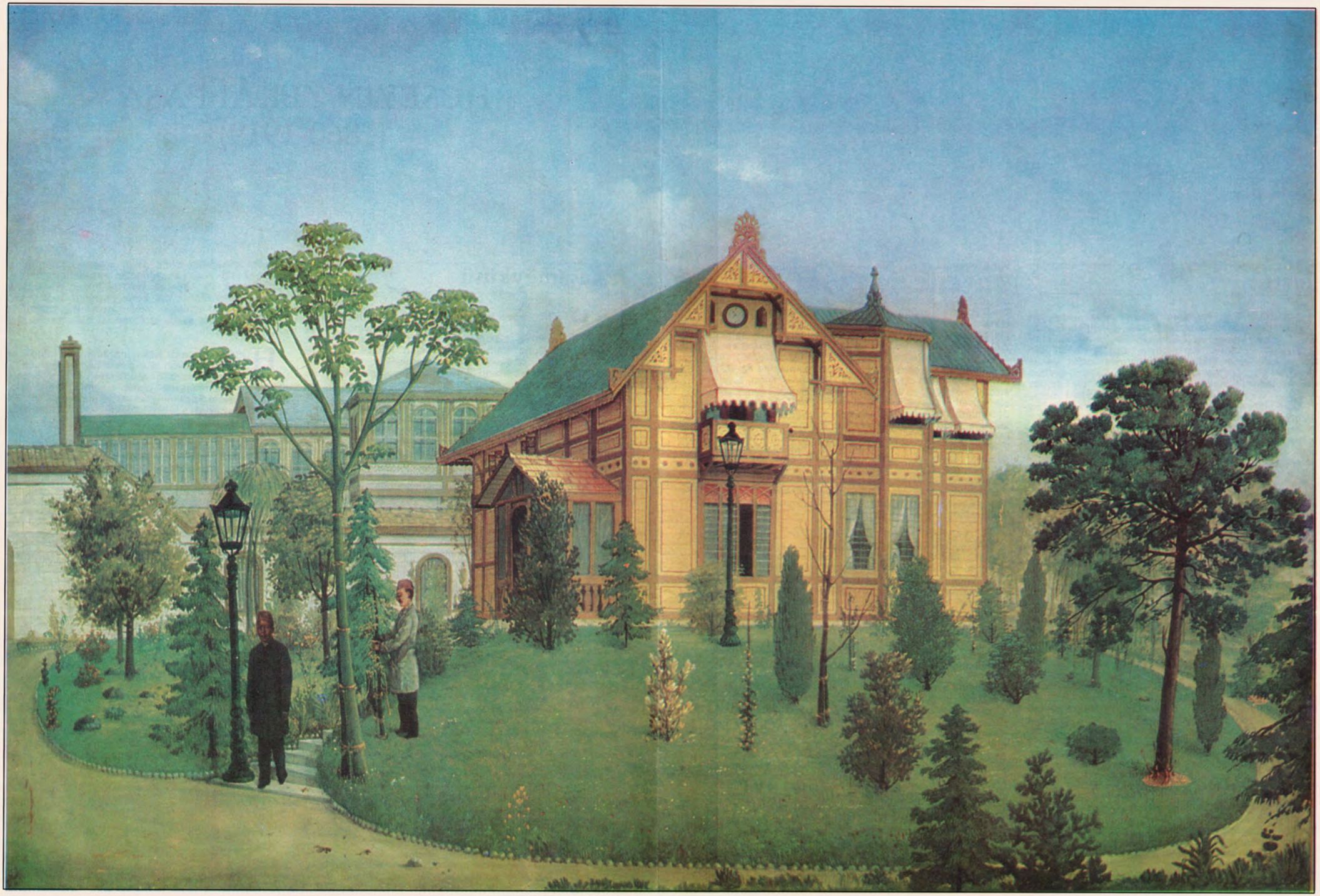
ÇAĞDAŞ Türk resminin yakın tarihini inceleyen kaynaklarda Hüseyin Zekâi Paşa, genellikle Osman Hamdi, Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyit grubu içinde "klasik" dönemin dört büyük sanatçısından biri olarak anılır. Temel etkenler ve oluşumlar ortak ya da yaklaşık bir çizgi izlemekle beraber, Zekâi Paşa'yı, grubun öteki üyelerinden ayıran primitif —hatta bir ölçüde safyürek— bir bakışın payı seçilebilir. Ondaki sanat eğitiminin sistemli bir amaca yönelik olmaması, çizgici ve tasvirci bir çabadan derece derece izlenimci denebilecek bir yola kayması, kişisel ve özgür bir beğeniyi daha geniş planlarda düşünmemize olanak vermektedir. Osman Hamdi, Şeker Ahmet ve Süleyman Seyyit gibi Batı sanatıyla doğrudan ilişkilere girmemişti Zekâi Paşa; yalnızca okulda edinilmiş birtakım temel sanat bilgileri üzerine kurulu bir disiplini, kendi tercihleri doğrultusunda geliştirmişti. Derinlik, ölçü ve uyum düşüncesi, doğaya bağlılık ilkesi, onda, edinilmiş bilgilerin bir yansıması gibi görünür.Mimarlık yapıtlarının görkemi, doğanın şiirli güzelliği, Zekâi Paşa'nın resimlerini yönlendiren başlıca iki etkendir. Süleyman Seyyit'in kimi resimlerinde görülen yumuşak etkili yorumlarla Şeker Ahmet Paşa'daki saflık, ermişlik ve kendiliğindenlik birleşmiş gibidir Zekâi Paşa'da. Osman Hamdi gibi bağnaz ve kuralcı değildir o. Klasik dönemle 1910'larda başlayacak olan izlenimci dönem arasında bir köprü görevini üstlenmiştir. Erenköy'ü uzaktan tüm doğal güzelliği içinde kucaklayan tablosu, camilerin dış ve iç görünümlerini konu alan resimlerine oranla daha sıcak ve titreşimli bir tekniğin ürünüdür. Zekâi Paşa'nın bu ve benzeri resimleri, Çamlıca, Kayışdağı ve çevresinden değişik izlenimleri içeren tabloları, herhalde sanat yaşamında birtakım çalışmalardan sonra varılmış bir noktayı bize göstermektedir. Celâl Esat Arseven bu nedenle, ona "empresyonizme yaklaşan ilk sanatkâr" gözüyle bakıyor ve Çamlıca manzarasında Manet'yi anımsatan yönler buluyordu. Sami Yetik ise Zekâi Paşa'nın suluboya resimleri için övgü dozunu biraz daha arttırarak şöyle yazıyor: "Sıcak, ziyalı renkleriyle ayrı güzellik taşıyan bu eserler, şarkın derin mai seması, ışıklı yumuşak beyaz bulutları, zümrüdin yeşillerle bezenen çayırları, nüansiyötonlarıyla yükselen ağaçları, mebzul bir renk tufanı altında hayat ve şiir söyleyen manzaraları onun fırçasıyla ifşa ettiği birer sanat maşukasıdır."

ÖTE yandan eski, tarihsel mimarlık yapıtlarına, cami ve köşklere, onları resim yoluyla belgelemek isteyen bir yorumla yaklaşmıştır Zekâi Paşa. Burada anıtsal mimarlığımızın, onu zengin çağrışımlı bir anlatıma götürdüğü düşünülebilir. Askeri İnşaat Komisyon Reisliği gibi sorumlu bir göreve getirilmiş olması ve evinde daha çok mimarlık anıtlarımıza ilişkin tabloları bulundurması, Zekâi Paşa'nın ulusal mimarlığımız konusunda uzmanlığa yaklaşan görüşlere sahip olduğunu kanıtlamaktadır.Halil Edhem, Zekâi Paşa'nın evinde Hüsnü Yusuf'un Sultanahmet Camii'ni gösteren bir tablosuna rastladığını yazıyor. Zekâi Paşa'nın doğumundan bir yıl sonra ölmüş olan bu ressam, aslında bir mimardı. Ayasofya'nın büyük boy bir maketini yapmış, Büyükdere bentlerinin onarım işlerini yürütmüştü. Zekâi Paşa bir yandan ilk dönem resimlerinde onun primitif nitelikli üslubuna yakınlık duyarken, öte yandan mimarlık anıtlarını konu alan resimlerine de yakın bir ilgi göstermiş olmalıdır.Zekâi Paşa'nın "Yıldız Bahçesinden" adlı tablosu böyle primitif ilişkilerden kaynaklanan bir resimdir.Büyük bir olasılıkla Zekâi Paşa'nın ilk dönemlerini yansıtan bu tabloda, köşkün merdivenlerini inmekte olan köşk görevlisiyle bahçıvan, manzaranın olağan görkemi dışında birer varlık gibi ele alınmışlardır. Primitiflerin insan figürüne manzara içinde yer vermekten kaçınan genel tutumuyla bu yorum arasında benzer noktalar yok değildir.Köşkün yer aldığı bahçenin titiz cüzenlemesi, bakımlı ağaçların yarattığı uyum, Zekâi Paşa'nın da doğa görünümüne büyük bir önem verdiğini, doğa ve yapı ilişkilerini her şeyin üstünde tuttuğunu ortaya koymaktadır.

AYASOFYA Camii Hünkâr Mahfilini gene titiz bir işçilikle yansıtan tablosu ise bu konuda daha sonra Şevket Dağ'la izlenimci bir palete dönüşecek olan "intérieur" resimlerin bir öncüsüdür.Zekâi Paşa bu tablosunda, derinlik, ölçü, nispet ve uyum gibi temel sanat bilgilerini usta bir gözlemci tutumuyla değerlendirmiş, en küçük bir ayrıntıyı gözden kaçırmak istemeyen belgeci bakışını sergilemiştir.

ZEKÂİ Paşa'nın tüm resimleri,bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin klasiklere ayrılan salonundaki birkaç tablodan ibaret değildir kuşkusuz. Herhalde özel kişilerin elinde bulunan ve bizim bilemediğimiz başka resimleri, onun sanat gücünü daha ayrıntılı biçimde gösterebilir. Nitekim Sami Yetik, büyük bir olasılıkla Hoca Ali Rıza'nın aynı tür çalışmalarından esinlenmiş olan karakalem resimlerinin "ciltler dolduracak kadar zengin bir sanat hazinesi" sayılması gerektiğini belirtiyor. Bu resimlerde ve suluboya taslaklarında, tıpkı Hoca Ali Rıza gibi o da eski bir Türk evini, bir fıstık ağacını, bir kaya parçasının kıyıdaki güneşli görüntüsünü büyük bir dikkat ve özenle çiziyor olmalıydı.Sami Yetik, Zekâi Paşa'yı bu yönüyle, Hoca Ali Rıza okulunun bir üyesi saymakta haklıdır. Gene Yetik'e göre, onun için kalem ve fırça, "birer musiki âleti", boyalar ise "birer nota" idi. "Güzel güfteleri, istediği zaman lâhuti nağmelerle söyleyen" bir besteci gibidir Zekâi Paşa. Hüseyin Zekâi Paşa'nın sanatı, resmimizdeki yenileşme aşamasının, izlenimci duyarlığın ilk ışıklarını taşıması ve bu ışıkları Süleyman Seyyit ve Hoca Ali Rıza'yla paylaşması bakımından geleceğe dönük bir sezişin ürünüdür. Ayrıca bu seziş, arayışlarla dolu bir çözümün ardından geldiği için de özel bir anlam taşır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir



İstanbul Resim Heykel Müzesi

Hüseyin Zekâi Paşa: "Yıldız Sarayı Bahçesi"

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

HOCA ALİ RIZA (1885-1930)

Yaşamöyküsü

HOCA Ali Rıza'nın doğum tarihi konusunda, değişik kaynaklar farklı bilgiler vermektedir. "Mirat-ı Harbiye"de de kesin bir bilgiye rastlamıyoruz. Ancak Hoca Ali Rıza'nın otobiyografisinde "acizleri, süvari binbaşılarından Üsküdarlı Mehmet Rüştü Bey'in sulbünden Üsküdar'ın Ahmediye Mahallesi'nde 1275 Hicri tarihinde dünyaya geldim" sözü geçtiğine göre, bu tarihin Miladi yıl karşılığı olan 1858'i Hoca'nın doğum tarihi olarak kabul etmek gerekiyor. Babası, Hoca Ali Rıza'nın doğumundan yedi yıl sonra Sofya'da ölmüş. Amcası, çeşitli mutasarrıflıklarda bulunmuş Reşit Paşa'dır. Ali Rıza Bey, yaşamöyküsünü içeren notlarında "pederimin bazı âsarı mevcuttur" diye yazdığına göre, babasının sanat ve kültür konularına ilgi duyan, çağının tanınmış kişilerinden olduğu düşünülebilir. Daha Rüştiye'deki öğrenciliği sırasında resim derslerine yeteneği görülen sanatçımız Harbiye'de artık bir "sahib-i ihtisas" olmuş. "Ressamlığın aşk ve muhabbeti" içinde geçen yaşamının bu yoldaki ilk filizleri, İdadi'deki kararlı yıllarında kendini göstermiş ve kendisi gibi resim heveslisi arkadaşlarını da teşvik ederek okulda bir "resimhane" açmak üzere, o zamanki Genelkurmay Başkanı Edhem Paşa'ya dilekçe ile başvurmuş. Bu istek kabul edilmiş ve kurulanresim atölyesinin hocalığına da Nuri Paşa getirilmiş. Öğrencilerin bir yıl içinde yapmış oldukları tablolar, padişah Abdülhamid'e sunulmuş, beğenilince de "ihsan ve mükâfat" almışlar. Bu olay, onların resim sanatına duydukları yakın ilgiyi geliştirmiş.

NURİ Paşa, Hoca Ali Rıza'nın ilk atölye hocasıdır. Daha sonra Süleyman Seyyit ve M. Kes'den aldığı derslerle, özellikle desen ve renk bilgisini üstün bir düzeye ulaştıran Ali Rıza, 1884'te bitirdiği Harbiye'ye resim muallim muavini, 1895'te de aynı okula kolağası rütbesiyle resim muallimi olarak atanıyor. 1880'li yıllar Türkiye'de resim öğretiminin yeni yeni gelişmeye başladığı yıllardır. Sanayi-i Nefise'de olduğu gibi Harbiye ve Mühendishane'de de "müsteit ve heveskâr" gençler, hocalarının gözetimi altında vazolara yerleştirilmiş çiçekler üzerinde çalışıyorlar ve "terbiye telâkkisi" nedeniyle de yalnızca ihtiyar ve sakallı esnaf takımından model seçebiliyorlardı. Öğrenciler izinli günlerinde kırlara çıkarak doğadan resim çalışma olanağı buluyorlardı. Hoca Ali Rıza'nın arkadaşları o yıllarda Avrupa'da büyük ustaların atölyelerinde sanat görgü ve bilgilerini artırırken, Ali Rıza, Üsküdar'ın ve Karacaahmet'in sessiz köşelerini seçiyor, Çamlıca ve Kayışdağı yörelerine uzanıyor, buralardan esin kaynakları toplamaya çalışıyordu. Desen bilgisinin sanat heveslileri arasında yaygınlık kazanmasında ve sanat öğretiminin sistemli olarak gelişmesinde, Hoca'nın tek başına bir okul görevi üstlendiği o dönemde, tarz ve üslubuyla çevresini etkilemiş olması doğaldır. Okullara otuzar modeli içeren üç sınıf için üç albüm hazırlamış. İkinci Mesrutiyet'ten sonra kurulan Ressamlar Cemiyeti'nin başkanlığını yapmış ve bir "risale-i mevkute" çıkarılmasına önayak olmuştu.

Yaşamöyküsünde "peyzaj, natürmort, hayali elvah gibi üç muhtelif saha-i tersimde karakelem, füzen, pastel, suluboya, yağlıboya tarzında pekçok meşgul oldum" diyor. Hoca'nın bugün çeşitli koleksiyonlara dağılmış bulunan çok sayıdaki yapıtı, onun bu sözünü kanıtlamaktadır. Süheyl Ünver, ondan söz ederken "memleketimizin son elli senelik içtimaî hayatını ve yaşayışını gösteren resimlerden mürekkep çok zengin malzeme bırakmıştır" demekte haklıdır. Gerçekten de Hoca Ali Rıza'nın ilk gençlik yıllarından başlayarak İstanbul'un doğasını ve yaşamını konu alan tüm yapıtları bir araya getirildiğinde, toplum araştırması yapacak bir bilim adamının yararlanacağı ayrıntılı bir kaynak ortaya çıkar. Ne var ki Hoca Ali Rıza "en ziyade temayülüm milletimin, memleketimizin hissen, şeklen, ahlâken, hayaten tercüman-ı hakiki ve sadıkı olan ve bihakkın İstanbul'u ölmez bir lisan-ı hayat ile söyleten âsarı vücuda getirmektir" demiş olsa bile, biz bu yapıtlarda ressamca bir doğa sevgisini, içten bir anlatım biçimini bulmaktayız.

HOCA Ali Rıza, görevinden emekliye ayrıldığı 1910 yılına kadar bu içten çabalar içindedir. 1910'lardan sonra Sanayi-i Nefise, bir öğretim kurumu olarak ön sıraya geçince, Süleyman Seyyit'in askerî tıbbiyedeki, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'nın Harbiye'deki atölyeleri, yavaş yavaş eski etkinliğini yitirmiştir. Ali Rıza, sağlık nedenleriyle emekliliğini istediği zaman kaymakam rütbesindeydi. Ancak onun hocalık sıfatı, bu tarihten sonra da sürmüş ve Nümune-i Terakki'de, Çamlıca Kız Lisesi'nde, Ameli Hayat Mektebi'nde, Darüşşafaka ve Kız Sanayi-iNefise Okulu'nda resim dersleri vermekten geri kalmamıştır. Hoca Ali Rıza yurt dışına çıkmamış olan ressamlarımızdandır. Harbiye'de Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak çalıştığı sıralarda bir ara İtalya'ya resim öğrenimi için gönderilmesine karar verildiği halde, Napoli'deki bir kolera salgını buna engel olmuştur.

ARKADAŞI ressam ve şair Hüseyin Haşim Bey (1861-1920), Rıza Bey'den söz eden bir şiirinde şöyle diyor: "Kemâlât-ı Rıza tavsir olunmaz/Eder dil, şânını her lâhza tebcil./ Çalışmakla eder imrâr-ı evkaat,/Rıza kıldı rıza-yı Hakk'ı tahsil."

Üsküdarlı adıyla anılan Rıza Bey, yaşamı boyunca İstanbul'un bu yöresiyle kendini özdeş buldu. Osmanlı Ressamlar Gazetesi'nde yer alan bir yazısında resim sanatının uygarlık için gereğini vurguluyor ve onun gelişmesi yolunda çaba gösterenlerin bir "rehber" olacağına değiniyordu. Ona göre bugün uygarlıkla erişilmiş bulunan güzelliklerin tümü, resim sanatının öncülüğü ve verimiyle ortaya çıkmıştır.

Hoca Ali Rıza'nın aile üzüntüleri içinde geçen yaşamı, 20 Mart 1930'da sona erdi. Mezarı, pek çok resmine konu yaptığı Üsküdar'daki Karacaahmet'tedir.

KAYNAKÇA :

Celâl Esat Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C.3, F.2; A. Süheyl Ünver "Ressam Ali Rıza ve Memleketimizin Folkloru" 1939, "Ressam Ali Rıza Bey'e Göre Kahvehanelerimiz ve Eşyası" 1967; M. Uğur Derman "Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza Bey", Kültür ve Sanat, Sayı: 3, 1974; S. Pertev Boyar "Türk Ressamları 1948"; Nurullah Berk "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 1972.

Sanatı

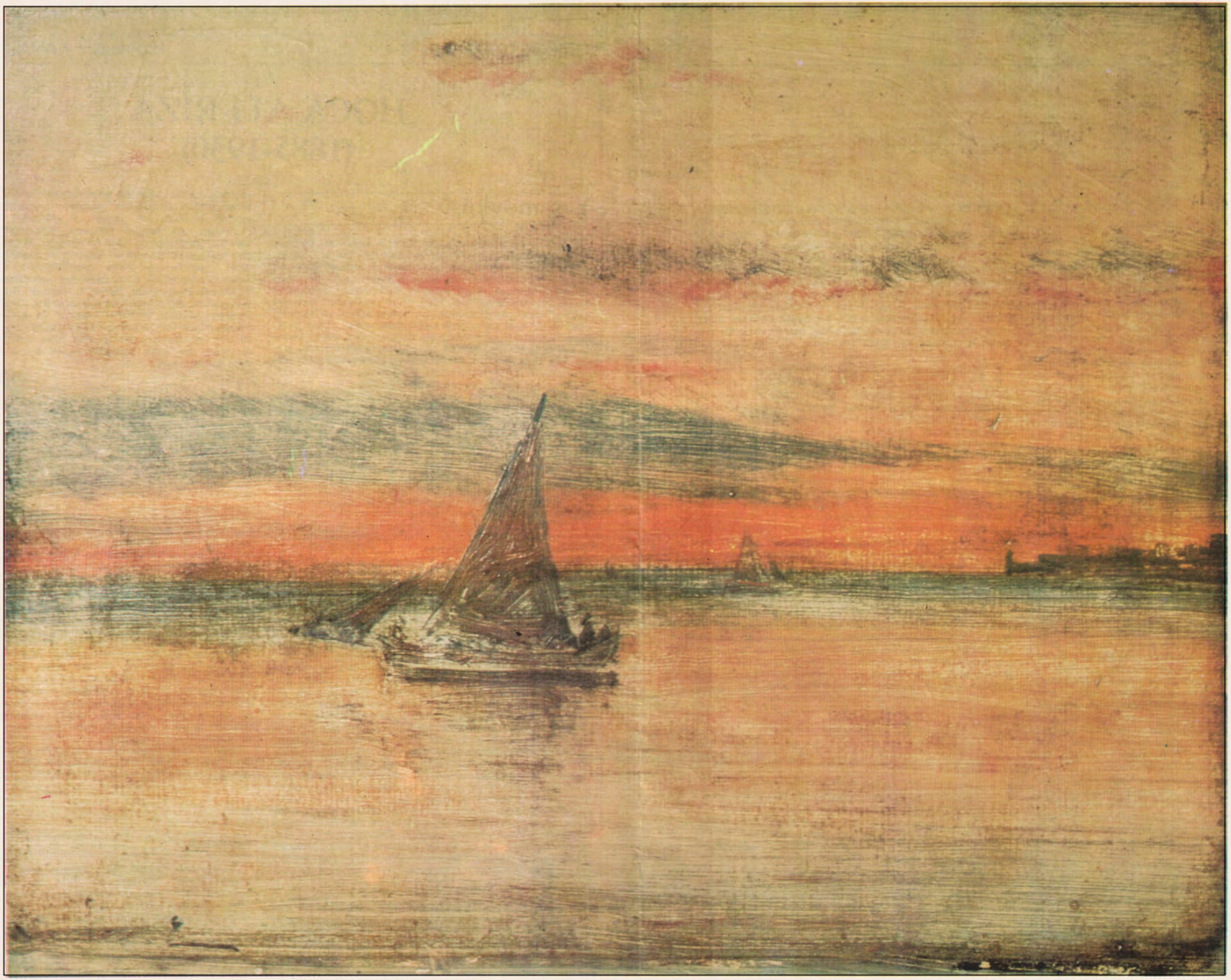
HOCA Ali Rıza'nın, kendi çağdaşları arasında sanatını da aşan yaygın bir üne kavuşmuş olmasında, değişik etkenlerin payı aranabilir. Bu etkenlerin başında Ali Rıza'nın bir eğitici-sanatçı olarak okul sınırını aşan zengin bir verime öncülük yapmış olması gelir. Karakalem ve füzenle çalıştığı İstanbul görünümlerinin sayıca çokluğu ve öğretici nitelikteki desen albümlerinin taşbaskı yoluyla sanat eğitimi yapan kurumlara büyük ölçüde girmiş olması, Hoca Ali Rıza'nın sanatına bir tür "kaynak" gözüyle bakılmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra Hoca Ali Rıza'nın duygu yüklü desenleri, öteden beri temel düşünceleri doğanın içinden üretmiş olan geleneksel yorum mekanizmasıyla da kolayca uyuşmuş ve resim sanatını yeterince bilmeyen, tanımayan, ama içten içe bu sanata ilgi duyan bir çevrenin beğenisini kolayca kazanmıştır. Bu beğeninin özünde abartma yoktur, alçakgönüllü ve sevecendir. Temelinde, kendini sanata adamış gösterişsiz ama ciddi tutumlu bir işçilik vardır. Ayrıca bu işçiliğin, geleneksel tasvir sanatımızda ayrıcalıklı bir yeri bulunan İstanbul manzarasıyla da bütünleşmiş olması, Hoca Ali Rıza'nın sanatına ayrı bir gözle bakılmasına yol açmıştır denebilir. Söz konusu bütünleşme, gelip geçici bir ilginin ürünü değildir;resmi yapan kişinin bir tür varlık nedenidir. Bir sahil ya da kır kahvesinin insancıl ilişkileri, kıyıda yer alan büyük bir kaya parçasının ışık-gölge içindeki sakin görkemi, tarihsel bir çeşmenin saygı uyandıran görüntüsü, ağaçlar içinde gizlenmiş olan ahşap bir yapının küskün havası, bir kuyu çıkrığının yüzyıllardır kendi haline terkedilmiş gibi duran donukluğu, eski bir İstanbul sokağının yaz sıcağından kavrulmuş baygınlığı, bir yalının sevimli yalnızlığı, bir türbenin ölümü düşündüren "uhrevî" yapısı, ayrı ayrı ortak çevreye duyulan saygının birer somut yankısıdır. Hoca, bizi resimleri karşısında düşündürmeyi sever. Yaşamın gelip geçiciliğini, sanatınsa kalıcı olduğunu bize iddiasız bir biçimde anımsatmak ister. Çağdaşları arasında Ali Rıza kadar, manzaraya bir meslek aşkıyla ve sürekli ilişkiler doğrultusunda bakan bir başka sanatçı gösteremezsiniz. Pertev Boyar ona, "peyzaj mesleğini Türkiye'ye ilk defa sokan" bir sanatçı gözüyle bakmakta gerçekten haklıdır. Çok kişi Hoca Ali Rıza'ya, İstanbul'a ilk resim sevgisini aşılayan kişi gözüyle bakmıştır. Boyar daha da ileri giderek, okul çocuklarına kurşun kalemin "bedîî lisanı"nı tanıtan, benimseten kişi olarak görür Ali Rıza'yı.

HOCA'nın Üsküdar ve çevresini konualandesenlerinde gölgeli ağaçlar, deniz ve yelkenliler, kayalar, ahşap evleriyle eski sokaklar, bize kendi dilimizle konuşan bu çizginin ürünü olarak görünür. Bu çizgide bir tür Osmanlılık vardır, bize yaşamla ölüm arasındaki gizemli ilişkileri düşündürür, yüksek sesli konuşmayı sevmez. Tüm çağdaşlığına karşın "eski"liğin kapalı simgeleri egemendir onda. Hoca Ali Rıza, bu desenlerinde yaratıcı ve değişken bir eğilimin adamı gibi görünmekten çok, bir "musavvir" gibi davranır. Bu nedenle gereğinden çok ciddi ve ağırbaşlıdır. Doğa tutkusunun, etüd ve gözlem yeteneğinin, bir resim için taşıyacağı değeri, sürekli biçimde vurgulamak ister. Ama bunu bir Batılı öğreticinin yöntemleriyle değil, Türkiyeli bir "hoca"nın gelenekten süzerek arıttığı ahlâk ve düşünce felsefesiyle, alçakgönüllü uyarılarla yapar.

TÜM bu ve benzeri nitelikler, Hoca Ali Rıza'nın resimlerine yöresel bir görünüm kazandırmıştır. C. E. Arseven, Hoca'nın yaptığı bütün resimlerde bir "Türk karakteri" buluyor. Bu karakter, resimlere konu olan yörelerin Türkiye'yi yansıtmasıyla sınırlı değildir kuşkusuz. Dengeli ve ölçülü yorum, doğaya mistik bakış, çizginin ve rengin arkasındaki dinsel içgüdü payı, onun resimlerine Corot ve Courbet'den kaynaklanan bir anlayışın paralelinde yaklaşmamızı güçleştirir. Doğa, Hoca Ali Rıza'da gerçekçiliğin modeli değil, bizzat kendisidir. Bir başka deyimle doğa, ulaşılmayı gerektiren mutlu bir amaç, resmin değerini saptayan tartışmasız bir "ölçü"dür, Hoca Ali Rıza'da.

ONUN yapıtlarına, tümüyle bir folklor malzemesi gözüyle bakabilir miyiz? Çamlıca'daki Kısıklı Çeşmesi, Üsküdar Okulu, Beykoz yakınındaki Taşköprü, İncirköyündeki Sahip Molla Yalısı ya da İnadiye Kahvesi gibi bugün yıkılmış olan tarihsel yapıları, cezve ve şeker kutularıyla, su küpleri ve kahve soğutucularıyla, fincan, maşrapa ve nargileleriyle eski kahvehane eşyasını işlemiş olması, Hoca'ya bir folklor ressamı gözüyle bakmamız için yeterli nedenler değildir. Üstelik o, resmine konu yaptığı bu tür görüntüleri, yarına kalacak birer belge-malzeme olarak değerlendirmekle yetinmemiş, onları görsel bir etkinliğin, bir çizgi ve leke hünerinin imbiğinden de geçirmiştir. Tarihsel kültür mirasının zenginliği ve görkemi, kuşkusuz onun kalemini ve fırçasını yönlendirmekte etken olmuş ır, ama bu görkem, kuru bir övgünün yalınkat düzeyine de inmemiştir. Ülkesinin "tatlı semaları", "âşiyanları", "menazır" ve "meşcereleri" Hoca Ali Rıza'ya bir çizgi beğenisi aşılamıştır ama, bu beğeninin kökeninde ressamca bir yorum payı eksik olmamıştır. Karakalem ya da füzen resimlerde fanteziye hiçbir zaman yer ayırmayan yumuşak ve gerçekçi bir leke tadı, suluboya manzaralarda boyanın taze dokusunu ihmal etmeyen usta bir icracı yorumu görülür. Yağlıboyada bu yetenek çizgisini bulmak belki biraz güçtür. Bu nedenle Hoca Ali Rıza'ya, tüm teknikleri uygulayan, ama daha çok da desende başarıya ulaşan bir grafikçi tavrı yakın düşmektedir. Çağdaş resimsanatımızda desenin işlek ve gerçekçi temelini atan odur.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir



Hoca Ali Rıza: "Peyzaj"

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

DENİZ RESSAMLARI

Kısa yaşamöyküleri

★ Bahriyeli İsmail Hakkı (1863-1926): İstanbul'da doğmuştur. Babası, arabacılar kâhyası Hacı Ali Efendi'dir. Çalınkanlığı ve üstün yetenekleriyle Bahriye Mektebi'nde büyük başarı gösteren İsmail Hakkı, 1884'te bu okulu inşaat mühendisi ve ressam olarak bitirmiş, Bahriye İnşaat Dairesindeki görevi sırasında çalışkanlığıyla Bahriye Nazırı'nın dikkatini çektiği için 1888'de Hamburg'da yapılan bir torpidoya gözlemci olarak katılmak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir. Orada öğrendiği yeni teknik bilgilerle iki yıl sonra İstanbul'a dönmüş ve Osmanlı donanmasının geliştirilmesi yolunda çaba harcamıştır. Ancak hazırladığı tasarı ve planlardan hiçbiri uygulanmamış, bu alandaki ısrarları hoş karşılanmadığı için, beş yıl sonra yeniden Hamburg'a gönderilmiştir. İsmail Hakkı'nın 1908'de İstanbul'a deniz inşaat reisi olarak dönüşüne kadar geçen on üç yıllık süre, deniz konulu resimlere duyduğu yakın ilginin araştırmalarıyla doludur. Çeşitli gezilerinde kuzey denizlerinin köpüklü dalgalarını ve koyu kurşuni bulutlarını, küçük boyutlu kartonlar üzerine suluboya resimler halinde işleyen sanatçı, bu resimlerini Berlin ve Hamburg'daki dükkânlara satarak geçimini sağlamaktaydı. 1908'de binbaşı, iki yıl sonra da kaymakam oldu. 1913'te kendi isteğiyle emekliye ayrıldı ve Paşabahçe'deki kendi özel motor tezgâhına çekildi. Burada, geçimini, motor ve sandallar yaparak sağlamaya çalıştı. Bir ara muhabirlik de yaptı. 1920'de İstinye havuzlarında görev aldıysa da, ilerlemiş yaşı bu görevi yürütmesine engel oldu. 3 Aralık 1926'da Paşabahçe'deki evinde öldü; orada toprağa verildi.

Pertev Boyar'ın deyimiyle, "realist olan üstad, himayesizlik ve takdirsizlik ve bilhassa intizamsızca geçirdiği hayat mesaisi yüzünden Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi fazla eser bırakamamıştı". Sami Yetik, onun akvarel ve guaş etütlerinden övgüyle söz ediyor. "Bir deniz ressamında bulunması icabeden meziyetlerle dolu bir görgü ve bilgiye sahip" bu ressam-gene Boyar'ın deyimiyle- "oynak suların nağmelerini, fırtınaların acı feryatlarını dinlemiş hicranlı bir deniz ressamı olup eserleri denizlerin alim ve zalim birer lisanıdır". Yapıtları başta Deniz Müzesi olmak üzere, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, Milli Kütüphane'de, Ali Rıfat Bey ve Nâsır Çizen koleksiyonlarındadır.

★ Yüzbaşı Şamlı Ali Cemal (1870-1936): Harbiye'yi 1889'da bitiren bu ressam "mütevazi ve halûk subaylarımızdan" olup yaşamı boyunca sergilere fazla katılmamış, ancak 1946'da Ankara'da açılan emekli subaylar sergisindeki bir deniz tablosuyla dikkati çekmiştir. 1904'te kolağası olmuş, 1910'da Eyüp Rüştiyesi resim öğretmenliğine atanmıştır. Onun resimlerinde denizler "haşin ve muzlim"dir; "sahillerin heybetli kayaları değişik renkleriyle dereye uzanmış bulutların içinde erimiş haldedir".

★ Diyarbakırlı Tahsin (1875-1937): Diyarbakır'da ilk ve askeri orta öğrenimini tamamladıktan sonra, daha çocukluk yıllarında ilgi duyduğu karakalem ve suluboyada belli bir düzeye ulaşmış ve İstanbul'a gelerek askeri liseye kaydını yaptırmıştı. Kuleli'de üç yıl boyunca Boğaz'ın mavi sularını ve yeşil yamaçlarını resimlerine aktaran Tahsin, okulda hocası Osman Nuri Paşa'nın yakın ilgisini kazanmış, Harbiye'ye girdiğinde bu ilgiyi haklı gösterecek bir başarı çizgisini tutturmuştu. Başarısı, daha çok deniz konulu resimlerde görülüyordu. Arkadaşları arasında "Ressam Tahsin" adıyla anılıyor ve Harbiye'de hocası Ali Rıza'dan geniş çapta teşvik görüyordu. Aslında süvari sınıfından olduğu halde, deniz resimlerinde gösterdiği başarı, bu yoldaki üstün yeteneğinin bir kanıtı idi. Her cuma günü okuldan çıkarak deniz kenarlarına gider, bir gazinoya, bir iskeleye yerleşerek Haliç'in durgun suları üzerindeki demirli şilepleri, çökmüş eski zırhlıları, posta gemilerini, şirket vapurlarını, yelkenlileri merakla izler, onlardan aldığı taze esinlerle resim çalışırdı. Ne var ki Harbiye'yi subay olarak bitirdiğinde, İstanbul'dan uzakta, süvari kıtalarında görev yapmak zorunda kaldı. 1902'de İstanbul Harbiye Nezareti Harita Şubesi'ne atanınca, yeniden deniz resimlerine döndü. Bir ara Sanayi-i Nefise'ye devam etti. 1906'da yüzbaşı, 1914'te binbaşı olarak Genelkurmay resimhanesinde bulunduğu sırada, Seyrü sefain İdaresi yolcu vapurlarının salon ve kamaraları için çok sayıda resim yaptı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Viyana ve Berlin'deki savaş sergisine yedi tablosu gönderildi. Hastalığı nedeniyle tedavi edilmek üzere Macaristan'a gidişi de bu sıradadır. Oradan evlenmiş olarak İstanbul'a döndü. 1919'da emekli olduktan sonra Beyoğlu Musevi Mektebi'nde resim öğretmenliği yaptı. Resmin yanı sıra müziğe de yetenekli olan sanatçı, 1937'de Kadıköy'deki evinde öldü. Mezarı Karacaahmet'tedir.

★ Kâtip Hüseyin Hüsnü Tengüz (1876,1880?- 1950): Cibali'de dünyaya geldi. İlk resim bilgisini burada, "deniz ressamlığı mesleğinin ilk mübeşşiri" olan Emin Baba'dan ve Rüştiye'de hocası Fahri Kaptan'dan aldı. Bahriye'de çizdiği resimler Kaymakam Şükrü Bey'in dikkatini çekti. Komşusu Şevket Dağ'ın teşvikiyle Sanayi-i Nefise'de sanat bilgisini geliştirdi. Kendi elyazısıyla kaleme aldığı yaşamöyküsünde figüre çalıştığını, ayrıca "marin işlerine de heves ettiğini" belirtiyor. Mahmut Şevket Paşa'nın Üsküdar'daki konağında, o dönemin sanatçılarıyla tanışması ve Türk donanmasını konu alan bir albüm hazırlayarak saraya sunması bu sıralardadır. Ayrıca ünlü deniz savaşlarını gösteren bir başka albümü de Milli Müdafaa tarafından satın alınmıştı. 1913'te Bahriye Müzesi ressamı, iki yıl sonra da Bahriye Matbaası başressamı olan Hüsnü Tengüz, 1917'de emekli oldu ise de yeniden göreve çağrıldı, sivil olarak Bahriye Matbaasında çalıştı. 1948'e kadar bu görevde kaldı. Deniz konularını içeren bir dizi suluboya resmi, onun bu daldaki ustalığını ve öncülüğünü belgeleyen yapıtlardır. Deniz Müzesi'nde, TBMM'de, Türk Hava Kurumu'nda ve özel bazı koleksiyonlarda resimleri bulunmaktadır. Geniş bir kültür sahibi olan Hüsnü Tengüz, Kulaksız Mezarlığı'nda gömülüdür.

"Deniz Ressamları" grubu içinde anılması gereken öteki sanatçılar, genellikle yukarıda kısa yaşamöykülerini verdiğimiz ressamların izinden yürümüşler ve deniz konulu resimlerin yaygınlık kazanmasında etkili olmuşlardır. Başlıcaları arasında şu sanatçılar sayılabilir: Bahriyeli Haşim Bey (1847-1914), Bahriyeli Seyfi Soysalar (1881-?), Ali Sami Boyar (1880-1967), Bahriyeli Şemsi Sunol (1887-?), Osman Nuri Paşa (1839-1906?), Ressam Şehit Hasan Rıza (1860-1912).

KAYNAKÇA:

S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; Celâl Esat Arseven "Türk Sanatı Tarihi" C.3, F.2; Nüzhet İslimyeli "Asker Ressamlar ve Ekoller", 1965; Sami Yetik "Ressamlarımız", 1940; Halûk Özdeniz "Deniz Müzesi'nde Savaş Resimleri", "Türkiyemiz" S. 26, 1978.

DENİZ KONULU RESİMLER

Savaşların görsel dökümü

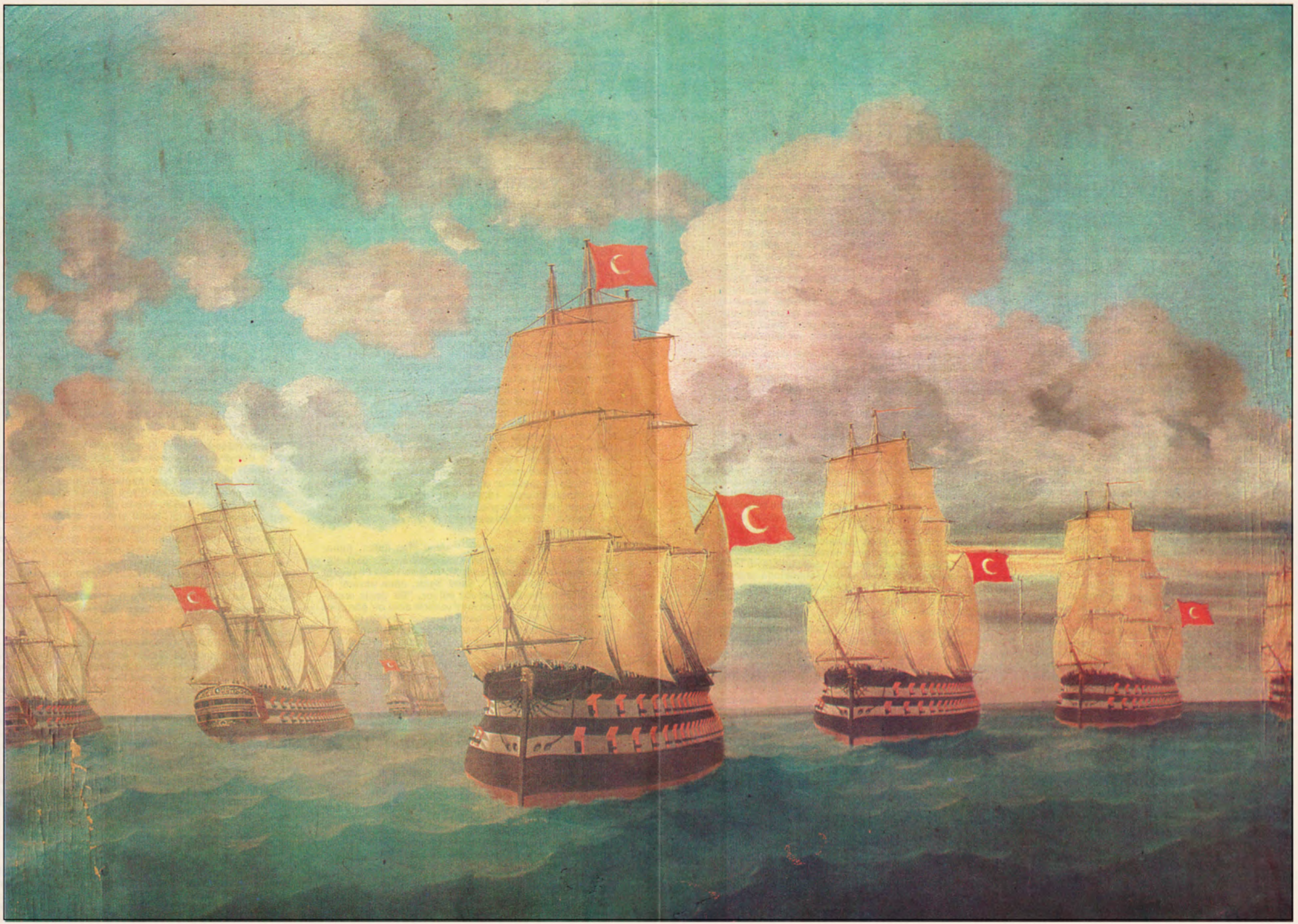
DENİZ konuluresimleri, her ne kadar çağdaş sanatımızdaki genel manzara kavramından ayırma olanağı yoksa da, büyük çoğunluğu Bahriye çıkışlı ressamlarımızın bu konu çevresinde özel ve dikkate değer bir ilgi alanı oluşturdukları, böylece salt deniz resimlerini içeren güçlü bir eğilime yöneldikleri de gerçektir. Denizlerin göz alabildiğine uzanan görüntülerinden duygulu kompozisyonlar çıkarmış küçük bir azınlığın yanında, deniz, daha çok zaferle sonuçlanan büyük tarihsel savaşlarımızın geçtiği bir ortam olarak görülmüş ve yaşamları boyuncu bu konuya eğilim duyan sanatçıların bir tür okul oluşturmalarını kolaylaştırmıştır. 1835'te Bahriye Mektepleri'ne resim dersinin konulmasıyla, bu okullardan çıkan bir bölük asker ressamın kendi mesleklerinin gerektirdiği bir uzmanlık görüşüyle, konusu deniz olan resimlere büyük ilgi duymaları, çağdaş resmimizde, "deniz ressamları" olarak anılan bir grup sanatçının etkinliğini de doğal olarak genişletmiştir. Pertev Boyar "Türk Ressamları" kitabında, İstanbul'un Unkapanı semtinde atölye olarak da kullandığı küçük ve "mütevazi" dükkânında resim ve harita yapmakla uğraşan Emin Baba (1835-1905) adında bir sanatçıya, bu ressamların öncüsü gözüyle bakmaktadır. Onun bulunduğu yöredeki bekâr kahvelerinin duvarları, imzasını "Kandiyeli Emin" olarak yazan Emin Baba'nın Türk yelkenlileri, Türk kalyon ve kadırgaları ile süslüymüş. Öyle görünüyor ki, "fırçasını umman denizlerde gezdiren" bu yaşlı Türk ressamı, o dönemde deniz konulu resimlere yakınlık duyan sanatçıların ilk atölye hocası olmuştur. Onun adıyla anılan bir "tarz"ın gene o dönemde deniz resimleri yapan birçok sanatçı için bir tür "model" anlamı taşımış olması da bunu gösteriyor. 1887'de Deniz Rüştiyesi'nde, 1903'te Darüşşafaka'da resim öğretmenliği yapan ve "primitif" dönem ressamları arasında Yıldız Sarayı bahçesi resimleriyle tanınan Fahri Kaptan da "Emin Baba tarzında klasik olarak" çalışırdı. Fahri Kaptan'ın Deniz Müzesi'nde 1695 Zeytinburnu Yera deniz savaşını gösteren 1898 tarihli ilginç bir tablosu bulunmaktadır. Bu tablo, Türk yelkenlileriyle düşman yelkenlileri arasında, dalgalı bir deniz üzerinde geçen kıyasıya bir savaşı konu alır. Anlatımı ve tekniğiyle "primitif" sanatçılara özgü nitelikleri somut biçimde gösteren bu tabloya, elimizdeki deniz konulu resimlerin ilk örneklerinden biri gözüyle bakabiliriz. Daha çok bir öğretici işlevine sahip bulunan ve asker ressamların yetişmesinde büyük emeği geçen Osman Nuri Paşa'nın 1560 Cerbe deniz savaşını, Hüseyin Zekâi Paşa'nın 1522 Rodos Adası'nın alınışını gösteren tabloları ve bugün Deniz Müzemiz'de bulunup da sanatçısı bilenmeyen başka deniz resimleri, ressamlarımızın Bahriye çıkışlı olsun olmasın, bu konuda çalışmış olduklarını kanıtlıyor. Süleyman Seyyitîn de 1854 Sivastopol kuşatmasını konu alan bir tablosu, müzenin Kırım Savaşı salonunda yer almaktadır. Gene de çağdaş resim sanatımızda deniz konusunu sevdiren ve bu konuyu, temel ilişkilerin kaynağı olarak değerlendiren üç sanatçı üzerinde özellikle durmak gerekecektir. Bu sanatçılar Bahriyeli İsmail Hakkı Bey, Diyarbakırlı Tahsin ve Kâtip Hüseyin Hüsnü Tengüz'dür.

HOCA Ali Rıza'nın kayınbiraderi olan İsmail Hakkı'yı elimizdeki kaynaklar usta bir deniz ressamı olarak tanıtmaktadır. Deniz Müzesinde 1915'de, biri Bouvet adlı bir Fransız zırhlısının, öteki Goliath adlı bir İngiliz zırhlısının Türkler tarafından batırılışını konu alan iki önemli tablosunu bildiğimiz İsmail Hakkı'nın, Baltık denizinin engin ufuklarını canlandıran ve bestekâr Ali Rifat Bey'in koleksiyonunda bulunan bir resmi üzerine, Pertev Boyar şunları yazıyor: "Gayet âhenktar bir renk serisi ile koyu gri bulutların ufukları ve birbirini takip eden dalgaların ilerleyişleriyle bunların mavi ve yeşil şeffafiyetleri ve ön plandaki parçalanmış dalgaların perişan halleri, seyir edenlere derin hatıralar ve heyecanlar ifade eder". Ancak onun yaşamöyküsünden anladığımıza göre, kendisini anlayacak bir çevre içinde bulunmaması, teşvik ve "takdir"den uzak kalması, yaşamı süresince engellerle karşılaşması deniz konularının bu yetenekli ressamını küstürmüş ve resimlerinin korunmasını güçleştirmiştir. Onun 1918'de Avrupa'da sergilenmiş olan Yavuz zırhlısı adlı tablosu, önemli yapıtları arasında yer almaktadır.

DİYARBAKIRLI Tahsin kendi dalında daha popüler kişiliğe sahiptir. Resimleri, deniz konusuna tutku ölçüsünde bağlı bu sanatçının, özellikle dalgalı ve fırtınalı denizlerin dramatik gerilimli havasını, savaş sahnelerinin etkileyici görkemini yansıtmakta başarı sağladığını ortaya koymaktadır. Onun, deniz savaşlarını işleyen resimleri, olgunluk döneminde içinde yaşadığı birinci büyük savaşın önemli olaylarını konu alır. Hamidiye hafif kruvazörünün bir Rus filosuyla savaşı, İngiliz zırhlısı Majestic'in batırılışı, Çanakkale deniz savaşı gibi önemli tabloları, bu dönemin olaylarını içerir. Yağlıboya resimleri yanında, Fransız zırhlısının batırılışını gösteren suluboya etütleri de vardır. Diyarbakırlı Tahsin bu resimlerinde Fahri Kaptan'ın ya da Seyyit Bey'in biraz da belgeci ve dengeli kompozisyon tutumundan ayrılır, coşkulu ve ayrıntıcı, romantik denebilecek bir eğilimin öncülüğünü yapar. Batan zırhlıların göğe yükselen yoğun dumanları, denizin çalkantılı hareketliliği ve savaşın acımasız görüntüleri, bizi tablonun kendinden çok, yaşanan olayın tarihsel görkemine götürür. Deniz, onun resimlerinde yaşayan olağan bir doğa parçası olmaktan çok, önemli savaşlara sahne olabildiği, Türk denizcilerinin başarılarını yansıtabildiği ölçüde değer taşımıştır.

AYNI kuşağın sanatçısı olmakla beraber Hüsnü Tengüz, Tahsin'e oranla biraz daha gerçekçidir. 1770 Toprakada deniz savaşını konu alan tablosunda, Diyarbakırlı Tahsin'in coşkulu anlatımı görülmez. Hatta bu tablo ilk bakışta, bir deniz savaşından çok, limana demirlemek üzere giden bir dizi yelkenliyi düşündürür. Gökyüzü gibi deniz de bu tabloda, bir deniz savaşının dramatik görüntüsünü vermekten uzaktır. Primitif ressamlarımıza özgü bir nakış inceliği, çizim dikkati egemendir onda. Ayrıca yağlıboyadan çok suluboya tekniğini bu tür resimler için, tercih etmiş olması, aynı gruba giren öteki sanatçılardan farklı bir yönünü ortaya koyar. Şira Adası'nın bombardımanıve AE-2 İngiliz denizaltısının batırılışı konulu suluboya resimleri, ince ve titiz bir dikkatin ürünleridir. Deniz savaşlarımızı ve eski savaş gemilerimizi bir dizi resim halinde konu alan albümleri, bu sanatçının gözlem, araştırma ve belgeleme gücünün de tanıklarıdır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir



İstanbul Deniz Müzesi'nde

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

AHMET ZİYA AKBULUT (1869-1938)

Yaşamöyküsü

ESKİ adı "Mekteb-i İdadi-i Şahane" olan Kuleli Askeri Lisesi'ni ve 1887'de Harbiye'yi bitiren Ahmet Ziya, "mülazım-ı sani" rütbesiyle Genelkurmay Resimhanesi'ne atandı. Kuleli'de ilk resim derslerini Miralay Nuri Bey (ressam Osman Nuri)'den, Harbiye'de ise bu okulu kendisinden üç yıl önce bitirmiş olan Üsküdarlı Hoca Ali Rıza'dan aldı. 1891'de "mülazım-ı evvel" (üsteğmen)liğe yükselen Ahmet Ziya, 1894'e kadar Genelkurmay Resimhanesi'nde çalıştı. Aynı yıl yüzbaşı rütbesiyle Kuleli Askeri Lisesi'ne resim muallim muavini olarak atandı. Böylece Osman Nuri Paşa'nın, yani kendisine ilk resim bilgilerini veren hocasının yardımcısı oldu. Yaşam öyküsüne değinen notlardan anladığımıza göre Ahmet Ziya, bu yıllarda kendini yeni ve güçlü öğrenciler yetiştirmeye adamış, görevine titizlik ölçüsünde bağlı bir öğretmendir. Yirmi altı yıl arayla yayımladığı iki kitap—ilk kitap 1896'da "Amel-i Menazır", ikinci kitap 1922'de "Usul-ü Ameliye-i Fenn-i Menazır"— onun, özellikle perspektif kurallarına ilişkin sanat eğitimini ön planda tuttuğunu ve bu yolda öğrencilerine yararlı olmaya çalıştığını göstermektedir. Söz konusu kitaplar Harbiye dışında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim dersi gören sanatçı adayları için, o dönemde bir tür başvuru kitapları niteliğinde olsa gerektir. Pertev Boyar, her iki okulun programlarına uygun olarak düzenlenen bu kitaplardan, öğrencilerin geniş ölçüde yararlandıklarını yazıyor, şunları ekliyor: "Arapça harfli olmalarına rağmen birçok resim öğretmenlerine rehber olan bu eserler, gayet sade ve anlaşılması kolay yazılmış çok ehemmiyetli perspektif usul ve kaidelerini ihtiva ederler". Ahmet Ziya'nın resimde derinlik (perspektif) kavramına bu derece dikkatle eğilmiş olması, çağdaş resim konusunu daha çok bu açıdan değerlendirdiğini kanıtlamaktadır. Nitekim öğrencileri ve yakın dostları arasında adı, "Menazırcı Ziya" olarak geçmekte ve bu konunun bir uzmanı olduğu için düşüncelerine, görüşlerine saygı duyulmaktadır. Celal Esat Arseven onu, "çizgiye ve menazıra ehemmiyet veren ilk ressamlar zümresinden" saymakta ve "menazır" bilmedikçe bir sanatçının gerçek bir sanatçı olamayacağı görüşünün öncüleri arasında anmaktadır.

AHMET Ziya'yı nerdeyse bir bilim adamı titizliği içinde perspektif konusuna yönelten nedenler arasında, birtakım yan meraklarının da payı olsa gerektir. Matematik ve astronomi, bu meraklarının başında geliyordu. Güzel Sanatlar Akademisi'nin rıhtımına bir güneş saati yapmış, ayrıca "Takvim-i Ziya" adında bir de takvim çıkarmıştı.

AHMET Ziya'nın Kuleli'deki resim muallim muavinliği görevi, 1898'e kadar sürüyor. Bu tarihte ise Askeri Okullar Matbaası Müdürlüğü'ne geçerek, Kuleli'den ayrılıyor. 1905'te binbaşı oluyor. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulunca (1913) bu cemiyetin yönetim kurulu başkanlığına seçiliyor. Ayrıca da cemiyetin yayın organı olan gazetede, "menazır" üzerine yazılar kaleme alıyor. 1914'te Askeri Okullar Matbaasındaki görevinden emekliye ayrılınca Sanayi-i Nefise'de "ulum-u riyaziye" ve "fenn-i menazır" öğretmenliğine atanıyor. 1938'de ölümüne kadar aynı okulda öğretmenliğinin yanı sıra müdür muavinliği de yapan Ahmet Ziya, gerek öğrencilerin, gerekse okul yönetiminin ve öğretmenlerin karşı karşıya kaldıkları çeşitli sorunları ve güçlükleri, ölçülü davranışları ve olgun görüşleriyle çözümlemekte büyük başarı göstermiş, Pertev Boyar, okulun atöyle şefleri olan Çallı İbrahim'in, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın, onun isteklerine uymakta hoşgörülü davrandıklarını yazıyor. Yardımcılığını yaptığı hırçın yaradılışlı akademi müdürü Namık İsmail'le ilişkilerinde de yumuşatıcı bir rol oynamış.

ÖZELLİKLE 1900'lerden sonra grup sergilerine de katılmış olan Ahmet Ziya'nın, öğretici ve yönetici olarak yüklendiği etkinliği ve alçakgönüllü tutumu, öyle anlaşılıyor ki, uzunca bir zaman ressamlığını gölgelemiş. 1901 yılında "İstanbul'un İlk Salonu" adıyla açılan ve yabancı elçilik ilgililerinin de katkısıyla kurulmuş olan salonun, 1902 ve 1903'te arka arkaya düzenlediği karma sergilerde, yabancı kökenli ve yerli sanatçıların arasında Ahmet Ziya'nın da adı geçmektedir. Bu sergilerin ilkine sekiz, ikincisine on bir tablo ile katıldığına göre, Ahmet Ziya'ya o dönemin önde gelen sanatçılarından biri gözüyle bakabiliriz. Gene de Arseven'e göre, Ahmet Ziya Bey, "kendi ressamlığından bihaber denecek derecede mahviyetli bir zat" idi. Belki de bu nedenle olacak, 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılıncaya kadar Ahmet Ziya Akbulut adında bir ressamın varlığından pek kimsenin haberi yoktu. O tarihe kadar, dostları dışında Ahmet Ziya'nın ressam olduğunu bilen az kişi vardı. Müze açıldığında Ahmet Ziya henüz yaşıyor olduğuna göre, onun özellikle akademideki hocalığı zamanında resim sergilerine katılmadığı, resimlerini de dostlarından başka kimseye göstermediği düşünülebilir. Nurullah Berk, çevresinin onu sadece bir "menazırcı" olarak tanıdığını, sanatçı ve ressam kimliğini bilmediğini yazıyor. Berk'e göre doğaldır bu, çünkü "zoraki ve sahte bir ustalığın moda olduğu devrelerde Ahmet Ziya'nın mütevazi, uğraşılmış, ince işlenmiş, menazır fenninin şaşmaz kanunlarına uydurulmuş manzaraları rağbet göremezdi."

"Sarışın, mavi gözlü, şirin bir perspektif hocası" olan ve bu hocalığının yeteneklerini gizlemesine göz yuman Ahmet Ziya Akbulut, altmış dokuz yaşında, arkasında olgunluk döneminin birkaç yapıtını bırakarak İstanbul'da öldü.

KAYNAKÇA :

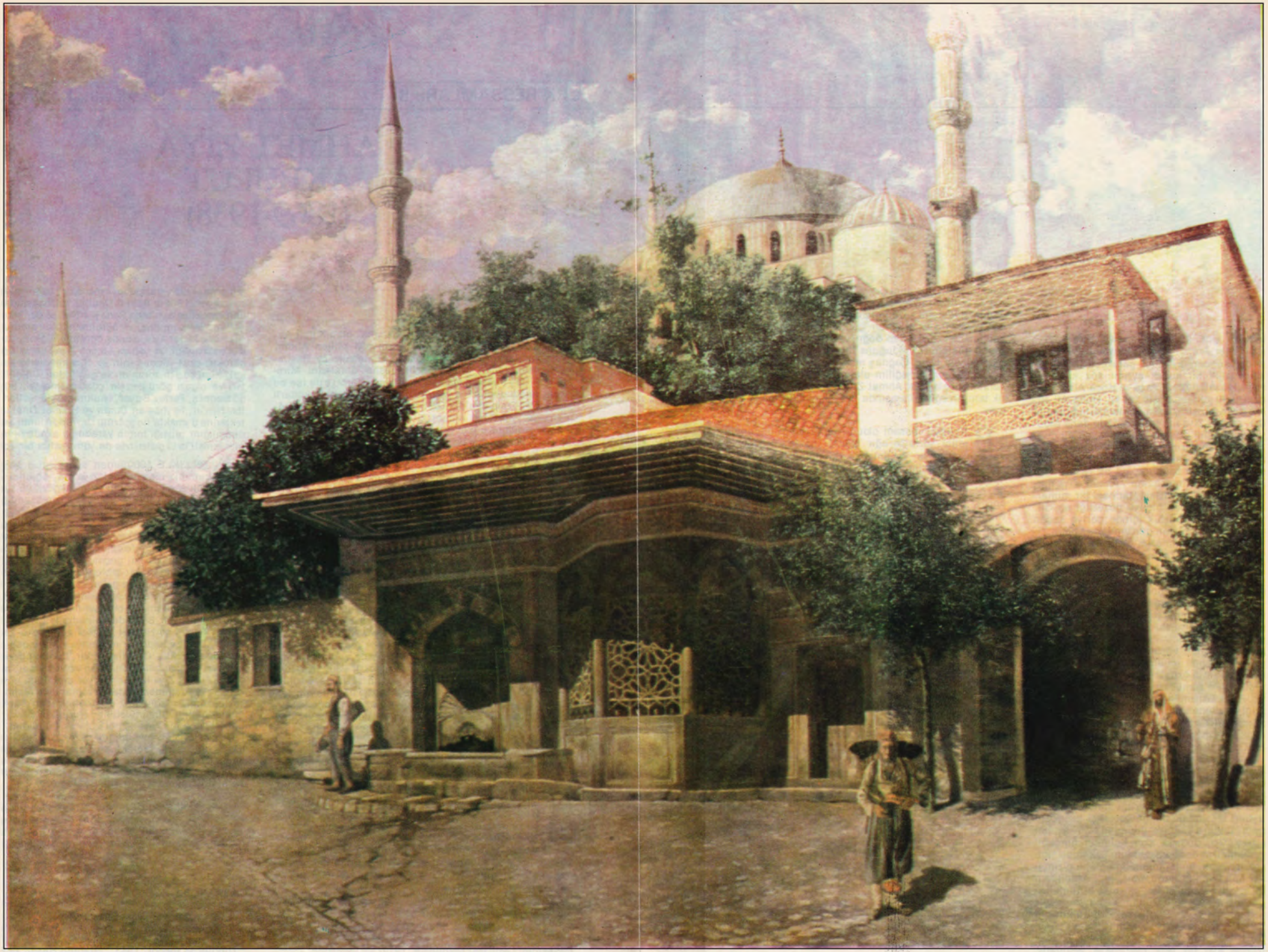
S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; C. E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C. 3, F. 3; Mustafa Cezar "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi", 1971; Nurullah Berk "Türkiye'de Resim" 1943, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi" , 1972.

Sanatı

DOĞUM tarihi göz önüne alınırsa, Ahmet Ziya Akbulut'u Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit ve Osman Hamdi üçlüsünden ayırmak gerekecektir. Çünkü ortalama otuz yıllık bir kuşak ayrımı söz konusudur., Buna karşılık Hüseyin Zekâi Paşa ve Hoca Ali Rıza ile aşağı yukarı aynı kuşaktandır. Ne var ki, Hoca Ali Rıza'nın doğaya ve çevreye batılı resim yöntemlerine paralel biçimdeki açılışı, Ahmet Ziya'nın resimlerinde daha ölçülü bir tutum olarak kendini gösterir. Onun insan eli değmiş yapılara, mimarlık anıtlarına biraz da tarih sevgisiyle yaklaşan bakışı, Hüseyin Zekâi'ye benzer bir doğrultudadır. Perspektif kurallarına bağlılığı, iyi bir resmin tek başarı ölçüsü saymış olan "menazırcı" Ahmet Ziya'nın, boşluk içinde "mücessem" bir kitleyi, tarihsel bir mimarlık anıtını tualine aktarırken, bu ölçüyü gözettiği açıktır. Bir başka deyimle, kitlenin boşluk içinde geriye kaçan çizgileri, derinlik kavramına ilişkin görüntüleri, Ahmet Ziya'yı başka konulardan çok, mimarlık anıtlarını resimleştirmeye yöneltmiştir. Gene de Zekâi Paşa'daki belgeci tutumun yerini, Ahmet Ziya'nın resimlerinde gerçekçi bir hacim ve derinlik duygusunun aldığı söylenebilir. Ondaki derinlik, bir yapının tarihsel görüntüsünü yansıtmakla sınırlı kalmamış, bu sınırın ötesinde görsel birtakım değerler aramaya yönelik olmuştur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "Beyazıt Eski İmaret Binası", bu anlayışın tipik örneklerinden biridir. Söz konusu yapının bir bölümünü ayrıntılar içinde bütünlüğü bozmayacak biçimde tablonun boyutlarına ustaca yerleştiren sanatçı, bize aynı zamanda yaşamın özüyle çelişmeyen, ama tarih içinde varlığını sürdüren somut nesnelerin de değerini anımsatmaktadır. Halil Edhem'in Sadaret Konağından taşındığını belirttiği "Sultanahmet Camii"ne de, salt resme konu olmuş bir mimarlık anıtı gözüyle bakamayız. Hatta bu resimde, klasik dönem mimarlığının bitiş yıllarını simgeleyen ünlü bir Osmanlı yapısından çok, o yapıya çevre oluşturan bir yaşam biçimi ağır basmaktadır. "Üsküdar Meydanı" adını taşıyan tablo için de aşağı yukarı aynı şeyleri söylemek mümkündür. Bu resimde de bir yöreye genel niteliğini veren temel bir yapıyla, o yapının çevresi, geriye doğru açılan bir manzara duyarlığı içinde ele alınmış, bütünle ayrıntı arasındaki denge gerçekçi bir çözüme götürülmüştür. Doğaya bağlılık, doğadan hareket, her şeyin doğada başlayıp, doğada son bulması gerçeği, çağdaş resim sanatımızın öncü kuşaklarını yakından ilgilendirmiş bir sorun olarak, bu tablonun da yolunu çizmiştir. Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii, yapı özelliklerini yansıtan çizgileriyle olduğu kadar, çevreyle bütünleşen ve bir bakıma çevreye dinsel bir görünüm katan yönleriyle de ele alınmıştır. Ahmet Ziya Akbulut'ta görüntünün diri yapısı, bir yerde hacimsel tasaları ve somut derinlik kaygılarını ön plana çıkarmış ve onu, kendisini izleyen kuşakların gözünde ayrı bir yere oturtmaya yetmiştir. 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılıncaya kadar kimsenin dikkatini çekmemiş olan Ahmet Ziya'nın, bu olayla birlikte resimleri müzeye girince daha çok genç kuşağın beğenisini kazanmış olması da bunu göstermektedir. Pertev Boyar'ın, onun "geçici ışık ve gölge oyunlarına kapılmadan, doğrudan doğruya eşyanın ana renk ve formunu göstermiş" olduğuna ilişkin görüşü de gene bu açıdan önem taşır. Çağdaş resim sanatımızda 1930'lardan sonra "inşacı" bir eğilim olarak kendini gösterecek olan yenilik çabalarıyla, Ahmet Ziya'nın hacimsel forma öncelik tanıyan eğilimi arasında bir yakınlık kurmak da mümkün.

BİR asker ressam olduğu ve yaşadığı dönemde öğretici yönüyle ağır bastığı halde, örneğin Sami Yetik'in 1940'da yayımlanan kitabında Ahmet Ziya'nın adına rastlamıyoruz. Demek ki ölümüne kadar "fenn-i menazır" öğretmeni olarak görev yaptığı akademide, öğretmenliğin yanı sıra yöneticilik, sanatçımızı, daha önceki yıllarına oranlahem sık resim çalışmaktan alıkoymuş, hem de çalışmalarını sergilemeye fazlaca yöneltmemiştir. Kararlı ve disiplinli bir çalışma yöntemi, derinlik kurallarını matematik bir doğruluk ve kesinlikle uygulama ilkesi, Ahmet Ziya'yı ciddi ve ağırbaşlı, o ölçüde de ağır bir resim üretimine götürmüştür denebilir. Resmi, bir çeşit "fen" işi olarak yürütmek, titiz hesaba dayanan perspektif uygulamasını hiçbir yanlışa yer bırakmayacak biçimde sürdürmek, Ahmet Ziya'da az fakat öz çalışmayı, bir tür ilke katına yükseltmiş olmalıdır.

Millivet Sanat Dergisi'nin ekidir



İstanbul Resim Heykel Müzes

Ahmet Ziya Akbulut: "Sultanahmet Camii"

ARDIL KUŞAK

Kısa yaşamöyküleri

★ Muallim Şevket (1856-1893): İstanbul'da Süleymaniye'de doğdu. Orman memurlarından Çerkes Osman Efendi'nin oğludur. İlkokulu Süleymaniye'de bitirdikten sonra Bayezit Askerî Rüştiyesi'nden diploma aldı. Bir süre "Muzika-i Hümayun"da bulundu, fakat sağlık durumunun bozukluğu nedeniyle oradan ayrılmak zorunda kaldı. 1874'te "Menşe-i Küttab-ı Askeriye"ye devama başladı. Bu okuldaki başarısından ötürü eski hassa ordusunun levazım dairesine atandı. Galatasaray Lisesi resim öğretmeni Hayet'nin ölümü üzerine Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, ressam Valeri, Akaroni ve Oskan Efendi tarafından düzenlenen bir yarışmada başarılı görülerek, aynı okula resim öğretmeni seçildi. Emekli oluncaya kadar bu görevde kaldı. Öğretmenlik mesleğine kendini adadığı için "muallim" adıyla anıldı.

Pertev Boyar, ressam Muallim Şevket'in çok iyi bir portreci olduğuna değiniyor. Hatta bu alanda Fransız ressamı Ernest Meissonier (1815-1891) ile eşdeğerde olduğunu savunuyor. Ressam Valeri'nin çok beğendiği Muallim Şevket'in yapıtları arasında küçük boyutu aşan tek tablosu, bugün İstanbul Müzesi'nde bulunan "Selim II Türbesi"dir. Muallim Şevket bu resmi, Sanayi-i Nefise'nin son sınıfında bulunduğu sırada yaptığına göre, daha ilk öğrencilik yıllarında resim sanatının inceliklerini kavramada üstün bir başarı gösterdiği söylenebilir. Okulun sınav salonunda sergilenen bu tablo, o zaman vezir Hüseyin Rıza Paşa'nın dikkatini çekmiş ve onun tarafından satın alınmıştı. Pertev Boyar, aynı tablonun, Hüseyin Rıza Paşa'nın yalısında çıkan bir yangında yok olduğunu yazdığına göre, şimdi müzede bulunan tablonun bir "version" olduğu düşünülebilir. Ancak tablo hakkında Boyar'ın verdiği bilginin doğruluğu da tartışılabilir.

Muallim Şevket'in İstanbul sur kapılarını konu alan çok değerli bir koleksiyonu kendi ailesine, bir albümünü ressam Osman Asaf'a bıraktığını, aynaya bakarak yaptığı bir portresini Ahmet Ziya'ya armağan ettiğini bildiğimiz halde, ondan geriye pek fazla bir şey kalmamıştır. 1893'de Anadoluhisarı'ndaki evinde verem hastalığından ölmüş, Silivrikapı mezarlığında toprağa verilmiştir.

★ Ressam Şekür —Kaymakam Şekür— (1856 - ?): Harbiye'yi 1875'te bitirdi. Aynı okulda tarama ve meç öğretmeni olarak görev yaptı. 1888'de binbaşı, altı yıl sonra da kaymakam oldu. Resim sanatının yanı sıra eskrime de büyük bir merakı vardı. Harbiye'deki hocalığının yanı sıra, Askeri Okullar Komisyonu üyeliğinde de bulundu. Sami Yetik'in yazdığına göre, Hoca Ali Rıza, bu sanatçıyı çok takdir etmiş ve ilerleyeceğine olan inancını belirtmiştir.

★ Üsküdarlı Cevat (1870-1939): 1892'de Harbiye'yi piyade subayı olarak bitirdi. Daha Kuleli İdadisi'nde öğrenci iken, "Kulelinin Ressamı" adıyla ün yapmış ve resim sanatına olan ilgisini, yakınlığını kanıtlamıştı. Edirne'de başladığı subaylık yaşamı boyunca değişik yerleri gezdi. Yunan savaşına katıldı, İzmir ve Selânik'te bulundu, Yemen çöllerine gitti. Bu değişik yörelerden daha çok suluboya malzeme ile oluşturduğu albümleri, sanatçının etüt, araştırma ve gözleme büyük önem verdiğini göstermektedir. Sami Yetik, onun bu dönemi için şunları yazmaktadır: "Edirne'den başlayan zabitlik hayatında, Meriç vadilerinin tabii güzelliklerini, iştirak ettiği Yunan muharebesinde Tırhala ve Yenişehir'in tarihi parçalarını, İzmir ve Selânik'te geçirdiği zamanlar oraların pitoresk köşelerini, Yemen'de devam eden seneleri ateşli iklimlerin parlak renklerini etüdden hali kalmamıştır. Gezdiği, gördüğü yerlerin sayısız hatıralarıyla dolu albümleri, onun hummalı mesaisini gösteren birer sanat vesikalarıdır."

1932 yılının Aralık ayında İstanbul Beyoğlu'nda kişisel bir sergi açmış, ertesi yıl Ankara Halkevi'nde yeni bir sergi daha düzenlemiştir. Türk Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyelerindendir. Emekli olduktan sonra Maltepe ve Kuleli liselerinde, Çamlıca Kız Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmış ve pek çok öğrenci yetiştirmiştir. 1939'da göğüs hastalığından ölmüştür. Mezarı Karacaahmet'tedir. Pertev Boyar, Üsküdarlı Cevat'ı Hoca Ali Rıza okulunun bir üyesi saymakta ve ona gerçekçi ressamlar arasında yer ayırmaktadır. 1918'de Viyana sergisine "Büyükada" adlı bir tablosuyla katılmış ve övgü kazanmış olan Üsküdarlı Cevat, gene Pertev Boyar'ın deyimiyle "yeşil ovaları, dumanlı dağları, çöllerin kızgın kumlarını, kızıl ve koyu mavi semasını bize tanıtmakta" ve bu yönüyle değişik yörelerin, iklimlerin manzaralarını sunmaktadır.

★ Hasan Rıza —Şehit Hasan Rıza— (1858-1913): İstanbul'un Üsküdar semtinde doğdu. Babası Miralay Şakir Bey'dir. Resim sanatına ilgisi çok küçük yaşta başladı. Yaşamöyküsünün bir yerinde şöyle diyor: "Askeri İdadi sınıflarında en ziyâde kendimi verdiğim yegâne ders, hemen hemen resim dersi idi, diyebilirim. Hocamın teveccühü şevkimi, gayretimi artırmış, hemen bütün mektep arkadaşlarım arasında Ressam Hasan Rıza Üsküdar diye tanınmıştım."

İdadi'nin son sınıfında öğrenci iken, 1876-77 Rus Savaşı başlayınca, bu savaşa gönüllü olarak katılmış ve bir İtalyan gazete ressamının muhafızlığına memur edilmişti. Savaşın bitiminde Hasan Rıza bahriye sınıfını seçerek Heybeliada'daki okula geçti. Bu okulun son sınıfında, uzun ve yorucu bir çalışmayla Sultaniye gemisinin iç süslemelerini yaptı. Gösterdiği başarı nedeniyle okulu bitirmeden subay oldu. Savaşta tanıdığı İtalyan ressamın da önerilerine uyarak, İtalya'ya gitti ve orada on yıl kadar çalıştı. Oradan Mısır'a geçerek "ateşîn çölleri, kadim âsar-ı tarihiyeyi" etüt etti. İstanbul'a döndü ise de sessiz bir çevrede sanatıyla başbaşa kalmak istediği için kısa bir süre sonra Edirne'ye yerleşti. Orada Sanat Mektebi müdürlüğü yaptı. Aynı zamanda büyük tarihsel olayları geniş boyutlu tablolara aktararak bu yolda kendi türünün öncülüğünü sürdürdü. Özellikle İstanbul'un alınışına ilişkin çok sayıda resim yaptı. Balkan savaşları sırasında Karaağaç'taki atölyesinde çalışırken Bulgarlar tarafından şehit edildi.

★ Üsküdarlı Osman (1866 - ?): 1855'de Harbiye'den çıkan Üsküdarlı Osman, 1894'de kolağası, 1902'de binbaşı oldu. Süvari mirlivalarından Halil Paşa'nın oğludur. Okuldaki çalışkanlığı ve öğrenci yetiştirmedeki başarısı nedeniyle beşinci rütbeden Osmanlı nişanı almıştır. Sanat yeteneği erken yaşta dikkati çektiği için, Tıbbiye İdadisi'nde Süleyman Seyyit'in yardımcısı olarak, 1914'e kadar görev yapmıştı. Pertev Boyar onun, Süleyman Seyyit'le Şeker Ahmet Paşa arasında yer alan değerli sanatçılardan biri olduğunu belirtiyor. Yapıldığı tarihte saraya sunulmuş olan "Sümbülefendi Avlusu" adlı yapıtı, İstanbul müzesinde yer almaktadır.

KAYNAKÇA :

Sami Yetik "Ressamlarımız", C.I, 1940; S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver "Ressam Şehit Hasan Rıza, Hayatı ve Resimleri", 1971.

Ardıl kuşağın katkısı

ARDIL kuşak başlığı altında toparlayabileceğimiz ressamlar, doğum tarihleri genellikle 1860 dolayında bulunan ve Şeker Ahmet, Süleyman Seyyit, Osman Hamdi, Hüseyin Zekâi grubu ile izlenimci grup arasında yer alan sanatçılardır. İlk asker ressamlar kuşağının doğal bir uzantısı sayabileceğimiz bu sanatçılar, resim bilgilerini Harbiye ya da öteki askeri okullardaki hocalarından almışlar, bu bilgilerin ışığı altında doğa kaynaklı, geleneksel bir sanat terbiyesini kendi açılarından geliştirmişlerdir. Doğa onlar için, aranan ve öğrenilmesi zorunlu olan tüm disiplinlerin kaynağı ve temel dayanağıdır. Doğayı tüm incelikleriyle görmek, onda saklı bulunan güzellikleri keşfetmek, bu kuşak ressamlarını birleştiren ortak çabadır. İlk resim bilgilerini edindikleri hocaları, ancak birer yol gösterici, teknik güçlüklerin çözümlenmesinde yardımcı birer yol açıcıdır onlar için. Örneğin Üsküdarlı Cevat, kendisine yararlı olacak bilgileri Harbiye'deki resim öğretmeni Hoca Ali Rıza'dan almakla beraber, aradığı yolu doğanın içinde bulmuştu. Üsküdarlı Cevat gibi o dönemin birçok sanatçısı, "asıl üstad" olarak doğanın kendisini görüyorlardı. Doğa sevgisi ve saygısı olmadıkça gerçek bir sanat yapıtını yaratmanın mümkün olmayacağı gerçeğinden hareket ediyorlardı. Bu gerçeği, kendilerinden önceki kuşak da bir tür ilke olarak benimsemiş ve hocalık işlevini bu ilke çerçevesinde genişletmenin çabasını yüklenmişti.

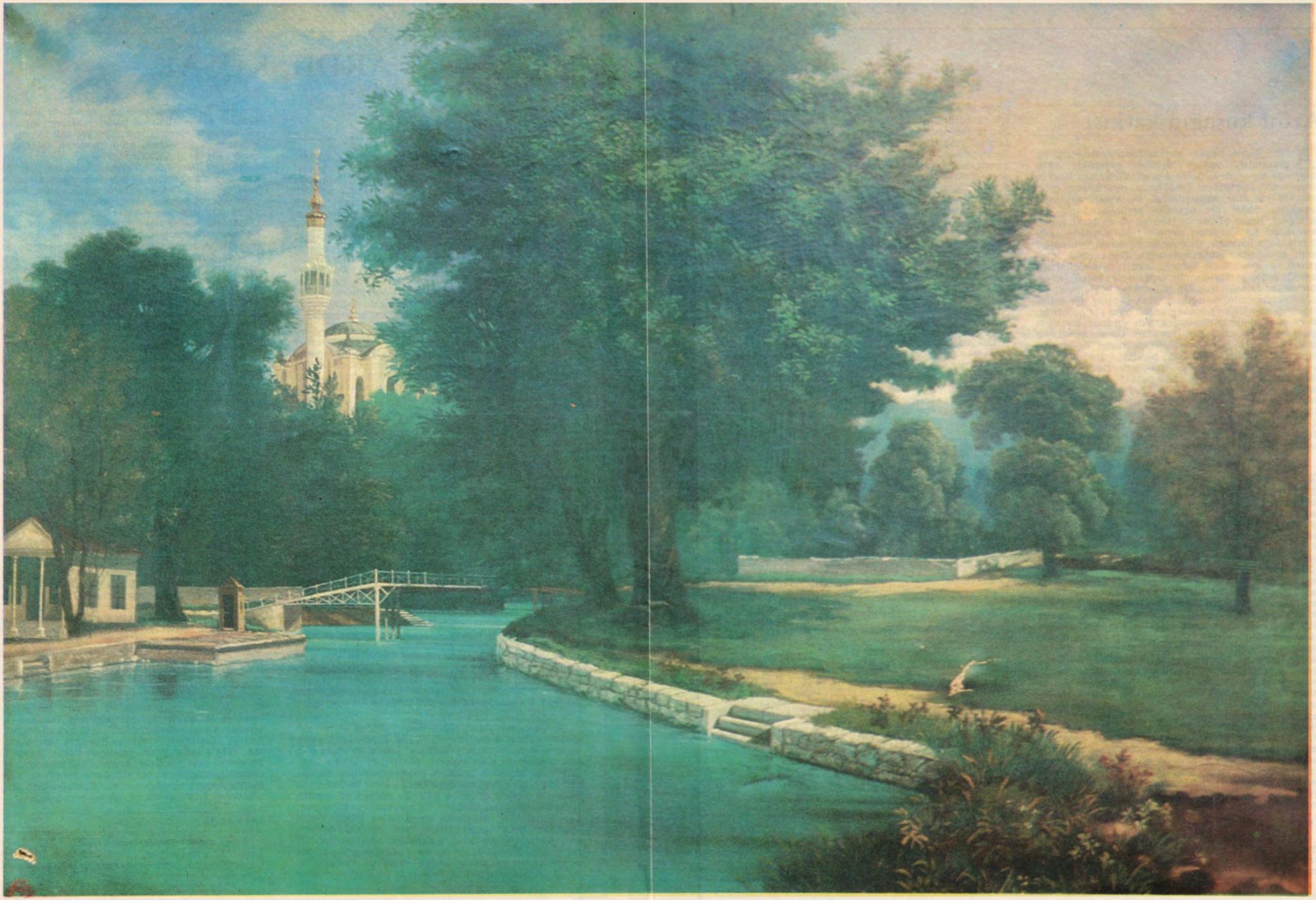
MANZARA geleneği, ardıl kuşağın da sıkı sıkıya bağlı bulunduğu bir gelenektir. Sayılı birkaç portre ve figür çalışması dışında, bu geleneğe aykırı bir hareket genellikle görülmez. Natürmort konusu da bir bakıma aynı geleneğin uzantısıdır. Ama bu konunun, ardıl kuşak ressamları tarafından bir önceki kuşak ölçüsünde işlenmiş olduğu pek söylenemez. Natürmort teması, biraz daha sonra 1910'larda izlenimci anlayışı Türkiye'de uygulama görevi yüklenecek olan kuşakla yeniden canlılık kazanacak ve bu çizgi böylece daha çağdaş ve entelektüel yorumlara konu olacaktır. 1890'lardaki askeri okulları bitirerek öğretmenlik görevini, aldıkları sanat terbiyesinin bir gereği halinde sürdürmüş sanatçılar için geçerli olan, usta-çırak ilişkisidir. Askeri okulların verdiği sanat bilgisi doğadan alınan esinlerle birleştiriliyor ve başarı ölçüsü, daha çok bu sentez oluyordu. Arada bir doğa kaynaklı bilgilerin temeli üzerinde "hamasî" konulara ilgi duyanlar, tarihimizin önemli olaylarını kompozisyon anlayışı içinde işleyenler yok değildi. Hasan Rıza, bu anlayışı benimseyenlerin başında geliyordu. Tarih bilgilerinin resimleştirilmiş tabloları sayabileceğimiz böyle bir eğilimin, Hasan Rıza dışında yaygın bir anlayışa dönüşmemiş olması da ilginçtir. O dönem ressamları genellikle yaşamın ve görüntünün izinden yürümüşlerdi. Sonraki tarihlerde savaş ve kahramanlık konularını ele alanlar, "hamasî" bir anlayıştan çok, içinde yaşanan gerçeklerden hareket etmeyi daha uygun bulmuşlar ve Türk İstiklâl Savaşı'nın çeşitli sahnelerini resim sanatına konu yapmışlardır.

TÜRK resminin manzara geleneği içinde, ressam Şekür'ün adını özellikle anmak gerekir. Onun İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "Bursa'dan Çekirge" ve "Manzara" adlı tabloları, bizim resmimizdeki alışılmış manzara geleneğinin biraz dışında gibi görünür. Manzarayı geniş bir alana yayılan görüntüsü içinde bütünü gözden uzak tutmaksızın, tüm ayrıntılarıyla tablosuna aktarmasında, Harbiye'deki "harita tersimi" hocalığının bir payı bulunduğu düşünülebilir. Kendisinden önceki ressamlar ve kendi kuşağının sanatçıları, doğayı seçici bir gözle incelediklerı, belli görünümlere yöneldikleri halde, ressam Şekür, bu açının dışına taşmış ve oldukça güç sayılabilecek bir kompozisyon geleneğini, manzara konulu resimlerde başlatmıştır. Görünümün, arka planlara uzanan derinliği içinde ağaç grupları ve evler, birbirini kesen yollar, iyi sindirilmiş bir resim bilgisinin ve yorum gücünün belgeleri olarak kendilerini bize kabul ettirirler.

MUALLİM Şevket ve Üsküdarlı Osman, daha çok Ahmet Ziya ve Hüseyin Zekâi Paşa anlayışının izinde yürümüşler, tarih anıtlarını, mimarlık yapılarını konu aldıkları tablolarında perspektif kurallarını titizlikle uygulamaya çalışmışlardır.

Üsküdarlı Cevat'a, çağdaş resim sanatımızda suluboya tekniğinin öncüsü gözüyle bakabiliriz. O daha çok bir gezgin sanatçıdır. Gezip gördüğü yerlerin geçici izlenimlerini, kısa süreli çalışmayı gerektiren suluboya malzemeyle yansıtması doğaldı. Onun küçük boyutlu suluboya resimlerinde, malzemenin taze ve işlek dokusu zengin bir duyarlıkla birleşmiş olarak görünür.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir



İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Ahmet Şekür: "Kâğıthane Deresi"

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

HALİL PAŞA (1857-1939)

Yaşamöyküsü

ASKERİ Okullar Nazırı Ferik Selim Paşa'nın oğludur. Babasının Çengelköy'deki yalısında dünyaya gelen Halil Paşa, 1869 — 1873 yılları arasında Mühendishane'de okudu ve bu okuldan mülâzım rütbesiyle mezun oldu. Aynı zamanda yâveran sınıfına alınarak sarayda görevlendirildi. Mühendishane'deki hocaları Binbaşı Hacı Mahmut ve Mülâzım Ahmet Bey'di. Okulda daha çok basma resimlerden kopyalar yapılıyordu. Halil Paşa'yı 1876'da kolağası rütbesiyle Askeri İdadi'de resim öğretmeni olarak görüyoruz. "Dar ve mahdut bir sahada ilerleyemeyeceğini" anladığı için, Avrupa'ya gönderilmesi konusunda sık sık babasını etkilemekte ve sarayın iznini alması yolunda onu zorlamaktadır. "Sarayın iradesini istihsale muvaffak olan" babası, Halil Paşa'yı 1880'de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderir. Orada sekiz yıl akademik ressamlardan Gérôme ve Courtois'nın yanında eğitim gören sanatçımız, 1888'de İstanbul'a dönünce aynı yıl binbaşı, 1895'te kaymakam, iki yıl sonra da miralay rütbesine yükselir. 1888'de Paris'te sergilenen bir tablosundan ötürü ("Madam X'in Portresi") sanayi-i nefise madalyası ile ödüllendirilir. (N.Berk bu tabloyu, "çizgi ritmi,renk ahengi, desen sağlamlığı bakımından tam anlamı ile bir usta işi" saymakta ve Fantin Latour ölçüsünde başarılı bulmaktadır.)

HALİL Paşa, İstanbul'a döndükten sonra, iki yıl Tıbbiye'de resim öğretmenliği yaptı. 1905'te müze müdür yardımcılığında bulundu. Bir yıl sonra liva (general) rütbesiyle Harbiye Mektebi'ne resim öğretmeni oldu. Bu görevi 1980'e kadar sürdü. 1980'de meşrutiyetin ilânıyla "tasfiye" yasası gereğince, rütbesi kaymakamlığa indirilerek emekli yapıldı. Pertev Boyar, Halil Paşa'nın rütbe indiriminden üzülmediğini ve olanca varlığı ile kendini sanata verdiğini, "devamlı mesai ve fedakârlığı" nedeniyle de 1917'de Sanayi-i Nefise'ye müdür olarak atandığını yazıyor. O tarihe kadar müze ile Sanayi-i Nefise ortak bir yönetime bağlı iken, Halil Paşa'nın yeni göreviyle birbirinden ayrılmış oluyordu. Halil Paşa 25 Nisan 1917'de başladığı bu görevini, Aralık 1918'e kadar sürdürdü ve olağanüstü bir çabayla öğrencileri disiplin altına aldı, yeni programa göre yeni bir çalışma yöntemi çizdi. Ayrıca sanata meraklı öğrencilere de özel dersler verdi. İlk kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri, ayrıca Ali Rıza Bayazıt ve Sadık Göktuna, onun yetiştirdiği öğrenciler arasındadır.

BİR ara Abbas Hilmi Paşa'nın konuğu olarak Mısır'da bulunan Halil Paşa, o çevreden çok sayıda resim de yaptı. Mısır doğasının "ölü parlaklığı"nı, bu tablolarında yansıtmaya çalıştı. Pertev Boyar, "Mısır'ın kızgın ve parlak seması altında" oluşturduğu bu resimleriyle Halil Paşa'nın, o zamana kadar bağlı bulunduğu klasisizmi bırakarak yoğun biçimde izlenimci palete yöneldiğini belirtiyor. Sami Yetik'e göre ise Halil Paşa "devrinin klasik yolları içinde oradan oraya sapan ve dolaşan üstadların hiçbirine benzemez". O "ibda kudreti"ni kanıtlamış ve adını sınırlarımızın dışına taşırarak Batı'nın sanat tarihine geçebilmiş sayılı ustalarımızdan biridir.

VİYANA'da 1936'da açılan uluslararası bir sergide natürmortuyla birinci derece altın madalya kazanmış, İstanbul'da, Galatasaray sergisinden çok önce Harbiye Mektebi'nde ilk kişisel sergisini açmıştı. 1937 Temmuz ayında Ankara Halkevi'nde düzenlediği sergi ise, ikinci ikişisel sergidir. Malik Aksel, Halil Paşa'nın bu ikinci sergisinde altmıştan fazla çeşitli konularda ve özellikle eski İstanbul manzaralarına ilişkin yapıt gösterdiğini yazıyor. Aksel'e göre, yalnız resim sanatı açısından değil, İstanbul'un tarih çağlarını yaşatması bakımından da bu yapıtlar değer taşır. Aynı yazıda kendisiyle yapılan bir konuşmadan, sanatçının Avrupa'nın değişik kentlerinde ve bu arada Paris'te, Mısır ve Yunanistan'da sergiler açmış olduğunu öğreniyoruz. 1875'te Şeker Ahmet Paşa'nın İstanbul Darülfünun binasındadüzenlediği ikinci sergideki beş Türk ressamından biri de Halil Paşa idi. "İsviçre Manzarası" ve "Yalaktaki İnekler" bu serginin başlıca yapıtları arasındaydı. O dönemde İstanbul'da Fransızca olarak yayımlanan "La Turquie" gazetesindeki bir yazıda, bu iki tablo "desen bakımından" oldukça iyi bulunuyor, ancak renklerin "biraz donuk" ve "ifa durumu"nun "biraz çekingen" olduğu belirtiliyordu. İstanbul Beyoğlu Sanatçılar Lokali tarafından düzenlenen 1901 ve 1902 karma sergilerinde de Halil Paşa ön sıradaki sanatçılar arasında yer alıyordu. İlk sergide Paşa'dan altı manzara ve üç portre, ikinci sergide ise 26 resim sergileniyordu.

Onunla ilgili kaynaklarda Halil Paşa'nın son nefesine kadar fırçasını elinden bırakmadığı ve ölürken de öğrencilerine ders verir gibi hareket ve işaretlerde bulunduğu belirtiliyor.

KAYNAKÇA :

S. Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; Sami Yetik "Ressamlarımız", C.I. 1940; Malik Aksel "Sanat ve Folklor", 1971; "İstanbul'un Ortası", 1977; Mustafa Cezar "sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi", 1971; G. Renda, T. Erol "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.I, 1980; C.E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C. 3, F. 3, S. Koşan "Halil Paşa", Türkiyemiz Dergisi, S. 26, 1978; N. Berk, "Türk ve Yabancı Resminde İstanbul", 1977; "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi", 1972; "Türkiye'de Resim", 1943.

Sanatı

HALİL Paşa bir bakıma, asker ressamlar kuşağının son önemli temsilcisidir. Batı etkisindeki çağdaş Türk resminin, yenilikçi akımlara doğru hızla gelişecek olan dönemini, onunla başlatmak yanlış olmaz. Primitif ressamlarla Şeker Ahmet ve arkadaşlarının oluşturdukları kuşak, aşağı yukarı aynı döneme rastlasa bile, anlayış ve duyarlık açısından bu dönemi ikiye bölersek, Halil Paşa ile başlayan ve 1900'lere doğru onun paletinde ilk haberci olarak kendini gösterecek olan izlenimci dönemi, üçüncü önemli aşama sayabiliriz. Halil Paşa'nın kişiliğinde çağdaş resim sanatımız, yalnız Hoca Ali Rıza ölçüsünde "velût" bir resim ustası kazanmamış, aynı zamanda yenilikçi çabalara ve eğilimlere temel oluşturacak ilk adımı da atmıştır.

HALİL Paşa'yı gerçekten ve bütünüyle bir izlenimci ressam sayabilir miyiz? Onunla ilgili kaynaklar, böyle bir soru karşısında genellikle biraz ölçülü bir dil kullanmak gereğini duymuşlardır. Ama içten içe de onun resmini, izlenimci kuşağın yolunu açan bir değer saymakta birleşmişlerdir. Arseven, onda izlenimci teknikle resim yapan ilk Türk ressamı kimliği görüyor. Ona göre, "Boğaziçi yalılarının denize akseden hayallerini, Bostancı, Maltepe sahillerinin güneşli kayalıklarını ifadede gösterdiği kudret" övülecek düzeydedir. Özellikle denizi ve havanın ışık ve yansımalarını çok iyi ifade eden ve "empresyonizme kayan realist bir ışık ressamı"dır o. Pertev Boyar'ın görüşü de aşağı yukarı aynı doğrultudadır. O da Halil Paşa'nın "sezişe ve görüş kudreti" üzerinde durarak "Boğazın mavi, ılık ve berrak havasını, suların akış ve akislerini ruhî bir ifade ile nakşeden ve memleketinelçok eser bırakan realist bir üstad" saymaktadır onu. N. Berk ise, onun izlenimci yönünü fazla abartmamaktan yanadır. Bu nedenle tam bir izlenimci saymaz Halil Paşa'yı. Ancak gene de "paletinde ustalıkla karıştırdığı renk tonları, açık havanın şeffaflığı ve parlaklığına erişmesini" sağlayan önemli bir etkendi.

GERÇEKTE ise Halil Paşa, Fransa'da akademik bir sanat eğitimi gördüğü yıllarda olguluk dönemini yaşamakta olan izlenimci sanatla fazlaca ilgilenmemiş, hatta bu eğilimde olan sanatçıları önemsememişti. 1937'de Ankara'da sergisini gezen Malik Aksel'in bir sorusuna verdiği karşılık, bu bakımdan oldukça ilginçtir. Halil Paşa, kendisi Fransa'da iken "empresyonist resimler yapan" Manet'nin çizgisini zayıf bulmakta, her şeyi renk ile gösterdiği için onu kınamaktaydı. Giderek "mübalağalı bir şekil" alan ve Paris'te moda olan bu akımın, "yeni klasik üstadlar" tarafından silinmesini olumlu karşılamaktaydı.

İZLENİMCİ sanata karşı bu ölçüde katı konuşan bir sanatçının, resimlerinde bu sanatı anımsatan izlere yer vermiş olması, ilk bakışta şaşırtıcıdır. Gördüğü akademik ve kuralcı sanat eğitimiyle, bu tür bir uygulama arasında oldukça derin bir ayrım vardı. Ama doğaya olan sevgisi ve yakınlığı, onu akademik bir öğretiye saplanmaktan çok, açık havanın geçici izlenimlerine yöneltiyordu. Bu bakımdan Halil Paşa'yı, çağdaş sanatımızda açık hava (plein air) ressamlığının izlenimci anlamdaki ilk sanatçısı olarak görmek yanlış olmaz. "Bostancı'da Kayık İskelesi" onun bu tür resimlerinin belki de en tipik olanıdır. Bu tablo kenarına sandalların çekilmiş olduğu ıssız bir iskelenin, doğal ışıkla yıkanan görüntüsü, arka planda açık mavi ve griye dönüşen karşı kıyıyla yumuşak bir ilinti içinde ele alınmıştır. Nil kıyılarını konu alan Mısır manzaraları yanında bu resim, çok daha içtenlikli ve anlamlıdır. Boya resimlerinde izlenimci duyarlığa bu derece yakın olan Halil Paşa'nın, anatomik figür etüdleri, klasik ressamları kıskandıracak kadar sağlam ve titiz bir gözlemin ürünüdür. Son yıllarda özel koleksiyonların kapalı dünyasından gün ışığına çıktıkça, karakalemle çalışılmış bu desenlerin akademik anlamda birer ciddî etüd değeri taşıdıklarını daha iyi anlamaktayız. Fransa'dan döndükten altı yıl sonra yaptığı "Uzanmış Kadın"da, bu ciddi etüd anlayışının izleriyle birlikte, kesin dış çizgilerin de daha yumuşak ışık-gölge etkileriyle erimekte olduğu dikkati çeker. Osman Hamdi figürcülüğünden oldukça uzak bir yorum biçimi karşısındayız artık. Sonradan bitpazarında, bir mezat yerinde rastlantı sonucu görüp satınaldığı ve Viyana sergisine gönderdiği natörmortunda da, bu tür resimlere özgü "yeni" bir ışık anlayışı görebilmekteyiz. İrili ufaklı gümlemeri, mangal, havlu ve işlemeleri, Doğuya özgü bir "terkip" beğenisiyle bir araya getiren bu tabloda lokal ışığın cisimler üzerinde yansıyan parlaklığı, geleneksel natürmort ressamlığında yeni bir adımın işaretlerini taşır.

HALİL Paşa, bizim ressamlarımız arasında Boğaz'ın şiirli ışığını ilk farkeden ve bu ışığı tablolarına aktaran ilk sanatçıdır. Onun resminde Boğaz görünümleri, o zamana kadar alışık olmadığımız bir nitelikte çıkar karşımıza. Çünkü doğa karşısında, doğadaki başkalaşımla birlikte oluşturulmuş bir duyarlığı akla getirir bu resimler. Halil Paşa, Çengelköy'deki yalısının bahçesine özel olarak yaptırdığı kameriye biçiminde tekerlekli camlı bir köşkün içinden kış mevsiminin etkilerini inceliyor, bu etkileri canlı izlenimler halinde tablosuna aktarıyordu. Yazları ise Boğaz'ı adım adım dolaşarak İstanbul'un değişken ışığını arıyor, açık havanın tüm oluşumlarını içine sindirmeye çalışıyordu. Hoca Ali Rıza'nın aynı kaynaklı, fakat biraz da kişisel yetenekli çizgi beğenisine dayanan resmi, Halil Paşa'da entelektüel yorumlara dönüşmüş biçimiyle kendini gösterir.

Öte yandan Halil Paşa, bu entelektüel çizginin sorumluluğunu, sürekli çalışan ve bu çalışmasını sergiler yoluyla çevresine gösteren bir sanatçı olması bakımından da yeni bir dönemin kapılarını açmıştır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Halil Paşa: "Kompozisyon", 1894.

MEHMET ALİ LAĞA (1878 - 1947)

Yaşamöyküsü

TRABLUSGARP'te doğdu. Oranın "Zafirizade" denilen soylu bir ailesinden gelmedir. İlk öğrenimini Kuleli'nin"sınıf-ı mahsus"unda yapan Lağa, orta ve lise öğrenimini de aynı okulda tamamladıktan sonra, 1898'de Harbiye'den piyade mülâzımı (teğmen) olarak mezun oldu ve Trablusgarp tümenine gönderildi. 1907'ye kadar kaldığı bu görevinde kolağası rütbesine kadar yükseldi. Aynı yıl İstanbul'a dönünce Hassa Ordusu genelkurmayında görev aldı. 1908'de İkinci Meşrutiyet ilân edilince, Kuleli İdadisi resim öğretmenliğine verildi. 1914'te "mübadele" nedeniyle, beş yıl süreyle gene resim öğretmeni olarak görev yapacağı Bursa Lisesi'ne gönderildi. Daha sonra İstanbul'a dönerek resim öğretmenliğini Halıcıoğlu Lisesi'nde sürdürdü. 1924'te, "yaş haddi"nden emekliye ayrıldı.

MEHMET Ali Lağa'nın resim sanatına olan ilgisi, daha küçük yaşlarda başlamış. Arkadaşları okul bahçesinde oyunla zamanlarını geçirirken, o, eline mutlaka bir resim defteri alır, kendi kendine "bir şeyler karalar"mış. Kuleli'nin orta sınıflarında resim derslerine Zekâi Paşa'nın küçük kardeşi Hasan Rıza gelince, Lağa'nın hevesi de gün ışığına çıkmış. Hasan Rıza, dershanede en çok Lağa'nın resimleriyle ilgilenir, tüm çalışmalarını gözden geçirerek aksayan yönlerini düzeltirmiş. Harbiye'de resim öğretmeni, Hoca Ali Rıza'dır. Onun da yakın desteğini görmüş ama, kişiliğinin oluşmasında en büyük etken, aynı okulda bir rastlantı sonucu tanıştığı ressam Sami Yetik'le uzun yıllar sürecek olan dostluğudur. Sami Yetik, Harbiye'ye Fatih askeri okulundan gelmiştir.Yarım yüzyıl yaşamları birlikte ve "kardeşlik derecesinden daha yakın" sürecek olan bu iki sanatçı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'yle başlayan etkinlikleri birlikte paylaşacakları gibi, savaş yıllarının güç koşullarını da gene birlikte omuzlayacaklardır. Balkan Savaşı sırasında ikisi de Edirne'dedir. Lağa kentin içinde Divanıharp'te görevli olduğu için, her gün sabahtan akşama kadar resim çalışmaktadır. Bir ara Hasan Rıza, onları Karaağaç'taki evine çağırmış, Sami Yetik bu olayı fırsat bilerek, Hasan Rıza'nın yaşamöyküsünü kendisinden dinleme olanağı bulmuştur. Edirne düşünce, iki arkadaş, resimlerini iki bavula sıkıştırıp tutsak olarak Sofya'ya dönerler. Resimlerin büyük bölümünü Bulgarlar almış, geriye "zaif olan, ehemmiyetsiz" resimler bırakmışlardır. Sofya'da tutsaklıkla geçen on beş günün sonunda iki arkadaş serbest bırakılınca, ilk işleri resim araç-gereçleri satan bir dükkâna girerek ceplerindeki parayla birer yağlıboya, suluboya ve pastel takımı almak olmuş. Sonra da Sofya'da yarı açık, yarı gizli resim çalışmaya koyulmuşlar. Sofya Güzel Sanatlar Akademisi'nden birkaç öğrenci, onların bu çalışmalarını görünce okul müdürü Mitof'a bildirmişler. Mitof, iki arkadaşın resimlerini kaldıkları otelde yakından görünce hayranlığını gizleyememiş. Zaman zaman da Lağa'yı ve Yetik'i okuldaki atölyesine çağırarak kendi resimlerini, "kritik ettirir"miş. Hatta bir ara Edirne Komutanı Şükrü Paşa'ya, onların yeteneklerinden söz ettiği için paşanın övgüsünü de kazanmışlar.

SAMİ Yetik, kendisindeki sanat sevgisinin doğmasında, kök salmasında Mehmet Ali Lağa'nın büyük katkısı bulunduğunu belirtmekten çekinmiyor. "Şeyda-yı Sanat"adını taktığı arkadaşından "büyük ruhlu Mehmet Ali" diye söz ediyor. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin de kurucu üyelerinden olan Mehmet Ali Lağa, sonradan Güzel Sanatlar Birliği ve Ankara Emekli Ressamlar Birliği'nde bu tür çalışmalarını sürdürmüş, yaşamı boyunca her yıl bu birliklerin grup sergilerine yeni resimleriyle katılmıştır. Pertev Boyar, Lağa'nın yüzlerce özgün tablosunun bulunduğunu, ancak sanatçının bu tablolarından hiçbirini para karşılığında satmadığını yazıyor.

MEHMET Ali Lağa'nın öğrencisi olan Nüzhet İslimyeli ise, ondan şöyle söz ediyor kitabında: "Mehmet Ali Lağa, Bursa'da pek çok etütler meydana getirmiştir. O, bunların siyah-beyaz fotoğraflarını aldırır, sonra resim yaptığı noktadan incelemeler yapardı. Pınarbaşı'nın asırlık ihtiyar çınarları, loşlukları, Seyit Nasır ve Abdal Murat sırtları, buradaki etütlerinin belli başlı konularıydı. 1927 ilkbaharında Mudanya Arnavutköyü'nde kampta bulunuyorduk. O zaman da zeytinlikler ve deniz; onun başlıca konuları olmuştur. Onun zeytin ağaçları, Van Gogh'un zeytin ağaçlarından başka bir âlemdi. Deniz, Marmara'nın denizi idi. Hırçın ve sık dalgalar, başka denizlerde pek rastlanmayan renkler, Bozburun'un ürküten silueti, Lağa'nın bu etütlerinde tam bir değer kazanıyordu."

MEHMET Ali Lağa'nın zamanla dağılmış olduğunu sandığımız resimleri bugüne kadar yeteri ölçüde değerlendirilmemiştir. Ankara'da Milli Kütüphane koleksiyonunda bir yağlıboya, 14 kadar da suluboya resmi yer almaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki sayılı resimleri, Lağa'nın kişiliğini aydınlatmaktan uzaktır. Yaşamı boyunca hiç evlenmemiş olan sanatçının 150 kadar yapıtının, tek vârisi yeğeninin elinde bulunduğu bilinmektedir. Bugün bir bölümü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan dokuz tablo ile 1918'de Viyana ve Berlin'de düzenlenen savaş resimleri sergisine katılmış olan Mehmet Ali Lağa, 1947'de İstanbul'da ölmüştür.

KAYNAKÇA :

S. Pertev Boyar "Ressamlarımız", 1948; C.E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C. 3, F. 3; Nüzhet İslimyeli "Asker Ressamlar ve Ekoller", 1965, "Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi", C. 2, 1969, "Doğumunun Yüzüncü Yılında Hocam Lağa", Ankara Sanat Dergisi, S. 148, 1978.

Sanatı

DEĞERİ ölçüsünde yeterince tanınmamış, tanıtılmamış ressamlarımızdan biri olan Mehmet Ali Lağa, Halil Paşa'yı izleyen kuşak içinde paleti izlenimci duyarlığa en yatkın sanatçıdır. Ona, Halil Paşa ile birlikte, resmimizin akademik gerçekçi çizgisini değiştirmeye, nesneleri doğal ışıkla yıkamaya yönelik sanatçıların başındaözel bir yer vermek gerekir.Mehmet Ali Lağa, daha 1910'larda Bursa Lisesi'nde öğretmenlik yaptığı sıralarda, bu yörenin izlenimci paletle uyuşan doğasını, özgür ve işlek bir anlatım düzeni içinde ele almış ve o yıllarda Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen Çallı ve arkadaşlarıyla ortak bir anlayışı paylaşmıştır. Lağa'nın bir Avrupa deneyi yoktu. Ama doğaya olan sevgisi ve yakınlığı , onu bir açıkhava ressamı yapmaya yetmişti. Belki de bu nedenle olacak, Arseven, Mehmet Ali Lağa'yı"kuvvetli bir empresyonist"saymakta, hiç durmadan hemen her gün bir resim yapan bu sanatçının genellikle "poşad" halinde olan resimlerinden "renk ve şekil itibariyle mübalâğalı bir şiddet ve fırça vuruşlarında bir emniyet" bulmaktadır. Küçük bir bölümü özel koleksiyonlara dağılmış, birkaçı da İstanbul müzesine geçmiş olan resimleri dışında, Mehmet Ali Lağa'nın tüm yapıtlarını derleyecek bir anlayışın, bugüne kadar gündeme gelmemiş olması, başka birçok ressamımız gibi Lağa'nın da gerçek konumunu yansıtmayı güçleştirmektedir. Pertev Boyar'ın verdiği listeden anladığımıza göre, sanatçı, başta İstanbul, Bursa ve Edirne olmak üzere değişik kentlerimizin doğa ve tarih güzelliklerini tablolarına aktarmaya çalışmıştır. 1918 Viyana ve Berlin uluslararası sergilerine ise, Çanakkale yöresinden çalıştığı on kadar resimle katılmıştır. Öyle anlaşılıyor ki, içine kapanık yaşamış olan Lağa, Meşrutiyet dönemi ressamları arasında kendi kendini yetiştirmiş olmanın verdiği kapalı bir güven duygusu içinde, çok sayıdaki yapıtlarının dağılmamasına özen göstermiştir.

ONUN, şimdi Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "Kış" manzarası, çatıları karlarla örtülü evleri, arka plana doğru uzaklaştıkça ayrıntıdan bütünüyle arınmış duygulu bir yalınlık içinde silikleşen görüntüleriyle, bizim resmimizde ancak 1930'lara doğru kendini gösterecek olan bir doğa şiirinin habercisidir. Bu tablo, çağdaş anlamlı bir resmin taşıması gereken tüm boyutları içermekte, tazeliği ve doğa karşısında herhangi bir öndüşünceye yer vermeyen "spontan" tutumuyla, yapıldığı dönemin oldukça ilerisindedir. Bursa Yeşil Camii'nin şadırvanını konu alan tablo ile şimdi özel bir koleksiyonda bulunan "Bursa Muradiye Camii Avlusu"da, aynı anlayışın iki ayrı örneğidir. Yeşil Cami Şadırvanında, tarihsel bir yapıyı salt bu yönüyle almaktan çok, doğal ışığın bir yapıyla eşlik kurabilecek serbest yorumu egemendir. Rengin etkisi, ön plandadır bu tabloda. Desenin, biraz da gelişigüzel çizilmiş havası, bu etkiyi belirgin kılma amacından kaynaklanır. "Muradiye Camii Avlusu" ise, ilk bakışta bir cami avlusu izlenimi vermez. Havuza dökülen su, tablonun bir kenarındaki yaşlı insan figürüne karşın, mistik çağrışımlar uyandırmaz gene de. Doğa ve yaşam sevgisi, konuya ilişkin tüm bağlayıcı etkenleri geri plana iter. Arkadaşı Sami Yetik'te ağır basan "hamasî" eğilimleri de Lağa'nın resimlerinde bulmuyoruz. O, doğanın bir çevreye kazandıracağı görsel ayrıcalıkları her şeyin üstünde tutmakta, yöresine daha çok bu gözle bakmaktadır. Geriye doğru buğulaşan bir atmosfer içindeki kar manzaraları, eski köşk ve evler, deniz izlenimleri, mesire yerleri onun ilgisini çeken başlıca konular arasında sayılabilir.

YAĞLIBOYA malzemenin yanı sıra, suluboyayı da denemiş olması, Mehmet Ali Lağa'ya göre izlenimlerini değerlendirmekte büyük destek sağlamış olmalıdır. Bu tür resimlerden "Selviler"de, bir tepenin yamacına sıralanmış irili ufaklı evleriyle ıssız bir kasaba görünümü ele alınmıştır. Manzaranın enine çizgilerini kesen selviler, huzur dolu bir görüntünün başlıca öğesi olarak değerlendirilmiş,yalınlık ve gösterişten uzak bir anlatım çeşnisi, başka resimleri gibi, bu suluboya eskizini de yönlendirmiştir.

İzlenimciliğin grup ve ekol kavramlarından oldukça uzak görünen, ama bu kavramların içinden gelmiş nice resimden daha esnek, daha serbest bir palet beğenisini de gerçekleştirmiş olan Lağa'nın kişiliği, kendi koşullarından kaynaklanan özgür bir anlayışın ürünüdür. Temelinde ışık ve doğa etkenlerinin önemli bir payı bulunması, onun resimlerine izlenimci bir boyut eklemiş ve bu boyut, Lağa'nın resimlerini tanımlayan başlıca nitelik olmuştur. Aşağı yukarı aynı kuşağın bir üyesi olarak, Çallı ve arkadaşlarıyla Mehmet Ali Lağa arasındaki bağ, ortak bir anlayışı biraz da dolaylı ölçülerle paylaşmış olmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır.

Mehmet Ali Laga: "Peysaj"

Hazırlayan: Kaya ÖZSEZGİN

MEHMET SAMİ YETİK (1878 - 1945)

Yaşamöyküsü

İSTANBUL'da dünyaya gelen Mehmet Sami Yetik, Asmaaltı tüccarlarından Hacı Raşit Efendi'nin oğludur. İlk öğrenimini Şehzadebaşı'nda Taşmektep'te yaptıktan sonra Çiçekpazarı Rüştiyesi'ne ve Mülkiye İdadisi'ne devam etti. Askerliğe ilgi duyduğu için Kuleli Askeri Lisesi'ne geçti. O zamana kadar resim yapmamış olan genç Sami Yetik, bu okulda resim derslerine gelen Osman Nuri Paşa'nın da özendirmesiyle sanata yöneldi. Kendisi Kuleli dönemini şöyle anlatıyor: "O zamanlar resim denilen bu nihayetsiz sanatın belki abcethanı bile değildim. Sulu ve yağlıboyanın tarzı ifadesine hiç vukufum olmadığı gibi, kurşun kalemin usûl-u tersimine ait henüz sabit bir fikrim bile yoktu. Yalnız severdim. Sanata karşı uyanan bu hissin ihtisas derecesini bugün de tarif edemeyeceğimi itiraf ederim. Bu belki bir nevi, ruhun temayül cihetini kestiremediği meçhul bir uzanışı idi."

SAMİ Yetik 1896'da girdiği Harbiye'de Hoca Ali Rıza ile karşılaşınca, o zamana kadar yönünü pek de kestiremediği ilk sanat hevesi, giderek bilinçli bir amaca dönüşmekte gecikmiyor. Okuldan subay çıktıktan sonra, sınavla Eyüp'teki Baytar Askeri Rüştiyesi'ne resim öğretmeni olara atanıyor. Aynı yıl, 1906'da birincilikle bitireceği Sanayi-i Nefise'ye devam ediyor. Orada hocası Valeri'dir. Ancak Sami Yetik "fragman itibariyle fena bulmadığı" bu sanatçıyı, daha öğrencilik yıllarında sanatı "mahdut bir görüşle" öğrettiği için eleştirmektedir. Meşrutiyet başladığında sanatçı, Kocamustafapaşa'daki askeri okulda gene resim öğretmenidir. Ne var ki amacı, bir an önce Avrupa'ya giderek sanat bilgisini geliştirmek, eksik bulduğu eğitimini orada tamamlamaktır. Bu amaçla o zaman askeri öğretim müfettişi olan Tevfik Paşa'ya başvurur, okulu birincilikle bitirdiğini belirterek Avrupa'ya gönderilmesine aracı olmasını ister. Bu istek yerinde karşılanır ve Mahmut Şevket Paşa'nın özel izniyle, Sami Yetik Fransa'ya gönderilir. 1910-12 yılları arasında, Julian Akademisi'nde Jean-Paul Laurens'in atölyesinde çalışan Yetik, İstanbul'a döndüğünde Balkan Savaşı olanca hızıyla sürmektedir. İki yıllık Paris deneyi, sanatçıya çok şey kazandırmıştır. Şöyle diyor bu konuda: "Bu tahsili âdeta yeni baştan bir tahsil oldu. Eski resim telâkkimiz kâmilen değişti. İtalyan hocadan —Valeri— öğrendiğimiz yolların çıkmaz sokaklar olduğunu, asıl şehrah-ı sanatın ne demek olduğunu öğrendik". İçinde sanatçı yeteneğinin yanı sıra, eleştirmenlik çizgisi de taşıyan Yetik, yurda döner dönmez Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yayın organında Sanayi-i Nefise'nin öğretim usullerini eleştiren yazılar yazar. Avrupa'da gördüğü yeniliklerin bu okula uygulanmasını ister. Yeni görevi, bir zamalar öğrenci olduğu Kuleli'de resim öğretmenliğidir. Bağlandığı temel bir ilke vardır: "Menazır" kuralları yeterince kavranmadıkça resim yapılamaz. Cisimlerin perspektif kurallarına göre yansıtılmasını ısrarla ister. En güçlü hoca, doğadır. Bir sanatçı onu kendine "rehber" kıldığı sürece başarı kazanır, Yetik'e göre.

TÜRK Ressamlar Cemiyeti'nin de kurucu üyelerinden olan Sami Yetik, Harbiye'de öğrenci iken resim yaparken bir rastlantı sonucu tanıştığı ve ilişkisini yaşamı boyunca sürdürdüğü Mehmet Ali Lağa ile Balkan Savaşı'na katılmış, bir süre Bulgarlara tutsak olmuştu. Böylece Bulgar ressamlarıyla da tanışma olanağı bulmuş, Edirne'de öldürülen Hasan Rıza'nın kişiliğinde sanatı ve sanatçıyı savunmuş, bu yolda yazılar yazmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Boğaz Müstahkem Mevkiinde görev yaptığı sırada yakından izleme olanağını bulduğu savaş sahnelerini tablolarına aktarmış, bu yolda kendi türünün öncüsü sayılabilecek resimler yapmıştır.

GAZETELERE birçok makale yazmış ve ortaokullar için Harbiye Matbaasında iki de albüm bastırmış olan Sami Yetik'in, resim sanatımızın yakın tarihini biyografik notlar halinde kaleme aldığı "Ressamlarımız" (1940) adlı kitabı, bu alandaki temel kaynaklardan biridir. 47 asker ressamın tanıtıldığı bu kitap, geniş bir çalışmanın ilk cildidir. Ölümüne yakın bir tarihte, kendisini evinde ziyaret eden Pertev Boyar, ikinci cildi yazmakta olduğunu görmüş, fakat kitap bir türlü basılamamıştır. Boyar'ın "Türk Ressamları" (1948) kitabı, Sami Yetik'in başlatmış olduğu çalışmanın devamıdır.

Sami Yetik, ölümünden çok az önce Ankara'da emekli ressam subaylar sergisine katılmış ve daha ilk gün bu sergideki resimleri satılmıştı. Ancak sergi açık iken onun ölüm haberi gelmiş, sağ tarafına inme inen sanatçı kısa bir tedaviden sonra yaşamını yitirmişti.

BÜYÜK bölümünü kendisinin yetiştirdiği subay ressamlar, Ankara'da Asker Ressamlar Derneğini kurarak Sami Yetik'in anısını uzun süre yaşatmışlardır. Son yıllarında devlet sergilerine de katılmış ola sanatçı, Galatasaray ve Ankara sergilerinde uzun yıllar görünmüş, ama kişisel sergi açmaya yanaşmamıştır. Bunun başlıca nedeni alçakgönüllü tutumudur. "Henüz beğendiğim, eserim diyecek bir tablo vücuda getirdiğime kani değilim, yalnız çalışıyorum. Sanata ümit, cihandan da büyük" demekten kendini alamıyordu. Güzel Sanatlar Birliği üyesi olarak 1943'teki devlet sergisine Bursa manzarası ve "Manolya", 1944'teki sergiye ise "Sarıyer Taş İskele" "Yuşa'a Bir Bakış", "İzmir Kemalpaşa" ve "Taşocakları, Ankara" adlı dört ayrı peyzajla katılmıştı.

KAYNAKÇA :

Pertev Boyar "Türk Ressamları", 1948; Sami Yetik "Ressamlarımız" 1. Cilt, 1940; C.E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi" C.3, F. 3; N. İslimyeli "Asker Ressamlar ve Ekoller", 1965; Devlet sergisi katalogları.

Sanatı

BATILILAŞMA aşamasındaki resmimizin yakın dönemi içinde Sami Yetik, daha çok bir "savaş ressamı" olarak anılıyor. Gerçi savaş konulu resimlerinin yanı sıra, natürmort ve manzara konularını içeren resimleri de yok değildir Sami Yetik'in, hatta bu tür resimler sayıca, savaş konulu resimlerden daha fazladır. Ama bu gerçek "büyük boyda harp resimleri yapmakla şöhret kazanmış" olan Sami Yetik'in bu niteliğini fazla değiştirmemiştir. Aynı dönemin ressamları arasında Hasan Rıza (1860-1912) ve Beyrutlu Ali Cemal (1881-1941) gibi savaş sahnelerine yakınlık duymuş başka sanatçılar da vardır. Ama ne Hasan Rıza'daki Türk tarihinin büyük zaferlerini —İstanbul'un alınışı gibi— biraz da tarih bilgileri aracılığıyla yansıtma çabasını, ne de Ali Cemal'deki biraz amatörce seziş özelliğini buluruz Sami Yetik'te. O, bu konuyu, tam bir kompozisyon ressamı yeteneğiyle ele alıp işlemekten yanadır. Kurtuluş Savaşı'nda askerimizin düşman karşısındaki direnme gücünü, Balkan ve Birinci Dünya Savaşı'nı konu olarak seçmekle, yaşadığı ve içinde bulunduğu dönemi ön plana almıştır. Belki bu yönüyle Ali Cemal'e daha yakındır. Uzun zaman gazete ressamlığı yapan ve Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı resim atölyesinde, bu atölyenin getirdiği güdümlü ölçülerle çalışmış olan Ali Cemal, Sami Yetik'e oranla daha katı bir gerçekçilik içinde görünür. Ali Cemal'in Ankara müzesindeki 1917 tarihli savaş tablosu, savaş gerçeğinden çok, bu gerçeğe ilişkin bir konunun ağırlığını duyurur. Oysa Sami Yetik'in "İstiklâl Savaşı" adlı kompozisyonu, bizi savaş gerçeğinin dramatik etkisiyle karşı karşıya bırakır. Öte yandan bu resim, figürlerin düzenlenişiyle klâsik bir savaş sahnesini vermekten de uzaktır. Asker ve sivil halkıyla, saldırgan düşman güçleri karşısında kahramanca çarpışan bir ulusun, bağımsızlık özlemi ve bilinci dile gelir bu resimde. Ayrıca Sami Yetik'in Kurtuluş Savaşımızı bütünleyen öteki resimlerinde, savaşın tüm acı ve güçlüklerini insancıl birer tema olarak işlemesi, onun bir döneme salt bir tarih belgecisi gözüyle bakmadığını da kanıtlar. Örneğin, "İstiklâl Harbi"nde Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar" ve "Dağda Kağnı", cephe gerisinin anılarını, gerçekçi bir gözlemcinin izlenimleriyle somutlaştırır. İçerik yönünden birbirine bağlanan bu tür tablolar, halkın zaferi ve kurtuluşla sonuçlanan bir büyük savaşın aşamalarını düşündürür bize. Balkan savaşlarında Edirne cephesinden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sonuçlanan bir dizi tarihsel olayın yakın tanığı olarak, gözlem gücünü elden bırakmamıştır Sami Yetik. Asker olmanın ve savaşlara bizzat katılmanın getirdiği sorumluluk duygusu, sanatçı yeteneğiyle dolaysız biçimde birleşmiştir onun resimlerinde. Oldukça serbest bir anlatım yolu, izlenimcilere yakın bir renk anlayışı, başka resimlerinde olduğu gibi savaş konulu resimlerinde de temel çizgiyi oluşturmuştur. Arseven, onun bu konulardaki duyarlık derecesini, "asabî fırça vuruşlarla ifade ettiği sahneler"e bağlamakta haklıdır. Konuyu zorlamadan, hatta biraz da içinden geldiği gibi, kendi resim anlayışıyla çelişmeyecek biçimde yorumlamaktan yanadır Sami Yetik.

Aynı zorlamasız duyarlığı, belki savaş resimlerinden biraz daha etkileyici ölçülerle, güncel konulu resimlerde de buluyoruz. Eski Ankara'nın pazar yerleri, halkın yöresel giyimleriyle doldurduğu alanlar, Sami Yetik'in çokça ilgisini çekmiş olmalıdır. "Pazar"da eski, küçük ahşap yapılar arasında yöresel giysileriyle alışveriş yapan kadınlı erkekli bir grubu görürüz. Kurtuluş Savaşından yeni çıkmış bir yörenin, kendi olanaklarıyla sınırlı yaşamı bu talboda açık ve abartmasız bir anlatımla kendini gösterir. Sanatçının ölümünden iki yıl sonra, 1947'deki subay ressamlar sergisinde gösterilen "Eski Ankara" adlı küçük peyzajı da, aynı anlatımın bir başka ürünüdür. Nerdeyse soyuta yaklaşan serbest tuşlar, bu resimde konunun bağlayıcı etkilerini bir hayli aşar.

YETİK'in çok sevdiği ve özellikle yaşamının son yıllarına doğru Güzel Sanatlar Birliği'nin geleneksel yıllık sergilerinde ve devlet sergilerinde gösterdiği resimleri arasında, karlı kış manzaraları ve manolyalı natürmortlar da önemli bir yer tutuyor. Sami Yetik, 1930'lardan sonra savaş konulu resimler dönemini kapayarak, her yıl biraz daha yoğunlaşan ilgiyle bu resimlere yönelmişti. Katıldığı son devlet sergisine, manzara konusunun ağır bastığı resimlerini koymuştu. Onu bu tür çalışmalarında da sanat beğenisini paylaştığı izlenimci kuşak ressamlarımızla ortak doğrultuda görürüz. İzlenimci anlayışla resim sanatımıza girmiş olan doğayı, kendi seziş gücüyle ve bir ölçüde serbest bir paletle yorumlama çizgisi, Sami Yetik'in resimlerini de belirleyen temel etkendir. Bu nedenle Arseven, Yetik'in bir izlenimci sayılabileceği görüşündedir. Ancak başlangıçta Hoca Ali Rıza'nın etkisiyle çizgiye ve "Menazır"a çok önem vermiş olması, onu doğaya bağlı kılmış ve gene bu yüzden eski alışkanlıklarını sürdürmüştür. Gene de Sami Yetik, resim sanatımızın temel akış düzeni içinde yenileşmesinden yanaydı. "Sanayi-i Nefise"deki sanat eğitimini uzun yıllar kalemiyle eleştirmiş olması da bunu gösteriyor. Hoca Ali Rıza'yı, kimseye benzemediği için "başlı başına bir âlem" saymış olmasına bakılırsa, sanatta sağlam bir eğitime dayalı özgün araştırmaları benimsediği düşünülebilir. Örneğin Zekâi Paşa'yı , Avrupa görmediği halde salt "tetkik ve tetebbu" sayesinde başarıya ulaşmış bulmaktaydı. Pertev Boyar kitabında, Sami Yetik'in 1914'te Paris'ten gönderdiği mektuplardan söz ediyor. Daha o dönemde, Sami Yetik belli ölçülerin dışındaydı demek ki; Jean-Paul Laurens gibi akademik bir atölyenin kuralcı disiplininden zaman zaman sıyrılarak, sanat eğitimi yapan özel okullara gitmekten, oralardaki dersleri de izlemekten geri kalmıyordu.

ÇAĞDAŞ resim sanatımızı belli dönemler içinde özetleyen kaynaklar, aynı kuşağın bir üyesi olmakla beraber, Sami Yetik'i izlenimciler arasında saymıyorlar nedense. Oysa onun resmimize kazandırmış olduğu değerleri, bu grubun dışında görmek mümkün değildir. İzlenimciliğe derece derece yaklaşmış bu sanatçılar ne kadar izlenimci iseler, Sami Yetik de o kadar izlenimcidir. Ona aynı zamanda, asker kökenli izlenimcileri sivil izlenimcilere bağlayan bir sanatçı gözüyle de bakılabilir.

Sabahattin Ergi Koleksiyonunda

Sami Yetik: "Izmir Kadifekale'de Köylüler" 1932

ŞEVKET DAĞ (1876-1944)

Yaşamöyküsü

SİVİL ressamlar kuşağının ilk üyelerinden olan Şevket Dağ, İstanbul'da doğdu. 1897'de "Sanayi-i Nefise"den mezun olduktan sonra, Evkaf'ta küçük bir görev alarak meslek yaşamına başladıysa da bu görevi uzun sürmedi. Galatasaray Sultanisi'nde resim öğretmeni oldu. Sanat yaşamında hareketli bir dönemin başlamasına yolaçan bu olayda, o sıralar kendisine İttihat ve Terakki tarafından maarif nazırlığı önerildiği halde, bu görevi kabul etmeyen ve Galatasaray'da müdürlük yapmayı tercih eden Tevfik Fikret'in büyük bir payı vardı. Fikret, okulda eğitime ilişkin birtakım yenilikler tasarlarken, sanat gücüne inandığı Şevket Dağ'a da Galatasaray'ın resim öğretmenliğini uygun görmüştü. Bu değerlendirmede, Tevfik Fikret'in şairliği yanında ressamlığının da kuşkusuz yönlendirici bir katkısı vardı. Nitekim Şevket Dağ, daha sonra sanat gelişmesinde ve belli bir kişiliğe ulaşmasında Fikret'in büyük payı bulunduğunu söylemekten çekinmeyecek ve ona duyduğu "minnet" duygularını sık sık belirtecektir. Galatasaray'daki öğretmenliği, Şevket Dağ'a her şeyden önce resim çalışma olanaklarını getirmiş ve sanatçı bu yolla, İstanbul'un eski yapılarını, camilerini daha yakından inceleme fırsatı bulmuştu. Ayrıca Şevket Dağ da Fikret'i bu görüş ve beğenisinde yanıltmamış, sonradan ressamlık yönüyle çevreye oldukça geniş biçimde yayılan ününü, öğretmenlik mesleğine bağlılığıyla da pekiştirmekten geri kalmamıştı. Dağ'ın Galatasaray'da resim öğretmenliğine başladığı yıllarda, okulların sanat eğitiminde izledikleri yöntem, genellikle basma resimlerden kopyalar yaptırma ilkesine dayanmaktaydı. Doğadan etüdler yapmak, çevre gözlemini ön plana almak, o dönem öğrencilerinin yabancı oldukları bir gelişmeydi. Şevket Dağ, Galatasaray'da öğrencilerine doğrudan doğruya doğadan çalışmanın önemini kabul ettirmişti. Öğrencilerine dershane dışında görevler veriyor, onların getirdikleri resimleri büyük bir ilgi ve dikkatle düzeltiyordu.

GALATASARAY'dan sonra gene resim öğretmeni olarak çalıştığı İstanbul Öğretmen Okulu'nda da Şevket Dağ'ın izlediği yol buydu. 24 yıl boyunca görev yaptığı bu okulda, mesleğine titizlik ölçüsündeki bağlılığı, öğrencilerinin sonradan birer anı olarak belleklerinde yaşattıkları zengin izlenimlerle de kanıtlanıyordu. Öğrenciler üzerinde "hürmet telkin eden" bir kişiliğe sahipti. Okulda kendi çabasıyla düzenlediği "resimhane", duvarlarını süsleyen eski öğrencilerin resimleri, vitrinlerine dizili Kütahya çinileri, tabaklar, işlemeli ibrikler, testiler, bibiolar, Karagöz tasvirleriyle ziyaretçilerin çokça dikkatini çekerdi.

ŞEVKET Dağ, özel yaşamında da titiz ve ölçülü bir kişiydi. Ressam Malik Aksel, kendine özgü bir anlatımla, onu şöyle tanımlıyor: "Kendisini yakından görenler, onun iri, kalın vücuduna rağmen, hassas duygulu bir ruhu, neşeli ve nüktell bir dili olduğunu hiç unutmazlar. Kılık kıyafetine büyük bir itina gösterir. Yaz, kış beyaz kolalı yaka kullanır. İpek boyunbağlarının üstüne, altın üzerine elmas ile süslenmiş küçük bir palet iğne takar. Üzerinde ufak bir boya, bir yağ lekesi bulunmaz ve buna tahammül edemezdi. İyi giyinenleri olduğu gibi, iyi konuşanları, derli toplu kimseleri severdi."

ŞEVKET Dağ, geleneğin katılaştırdığı toplum alışkanlıklarını yenmede ve sanatçı yönüyle çevresine örnek olmada da, büyük başarı elde etmişti. Kuyucu Murat Paşa türbesi yakınında, bir muhallebici dükkânında sergi açması ve Ramazanda halka resim göstermesi, yıllarca cami içlerinde yorulmadan resim çalışması, buna karşı çıkan bağnaz kişilere direnmesi, onun sanata duyduğu sevgi ve saygının da somut belirtileridir. Yapı içlerine ve sokak aralarına sehpa kurup resim yapmanın geleneklere aykırı sayıldığı bir dönemde, doğa karşısında resim çalışmak gerektiğini savunuyor ve birtakım koşullanmaların kırılması yolunda şimşekleri üzerine çekmekten yılmıyordu. Çok sevdiği Ayasofya içinde resim çalışması, ancak bir "İrade-i seniyye" ile mümkün olabilmişti. Şevket Dağ, bu olayı şöyle anlatıyor: "Ayasofya'da resim yapmak üzere Dahiliye Nezaretine bir istida vermiştim. Bu istidam Zaptiye Nezaretine gelince Şefik Paşa beni huzuruna çağırdı. Ayasofya'da ne yapacağımı sordu. Ben de ressam olduğumdan müsaade buyurulduğu takdirde oranın resmini yapacağımı söyledim. Paşa da 'Evinde oturduğun yerde resim yapsan olmaz mı?' deyince, ben de şu cevabı verdim: Evet paşa hazretleri, doğru ama bizim evden camiin içi görünmez."

İMZASINI yıllarca palet biçiminde atması ve Rumelihisarı'nda yaptırdığı yalının görülebilecek bir yerine palet kabartmasını koydurması da, mesleğine duyduğu saygının bir işaretiydi. Başka birçok arkadaşı gibi Avrupa'da sanat bilgisini genişletme fırsatı bulmamıştı ama, akademideki hocaları Valeri'nin titizliğinden, Oskan Efendi'nin bilgisinden sık sık söz etmeden geçmiyordu. Güzel Sanatlar Birliği'nin kuruluşunda ve gelişmesinde, Yönetim Kurulu üyesi olarak büyük çaba göstermişti. Ayrıca Atina ve Münih sergilerinde gösterdiği resimleriyle altın madalya kazanmış, 1933'te Paris'te açılan Fransız ressamları sergisinde üç tablosu yer almıştı. Ölümünden bir yıl önce, 1943'te Güzel Sanatlar Birliği üyesi olarak katıldığı beşinci devlet sergisinde "Kalcılar Hanı", "Yenicami Köprü Kapısı" ve "Yenicami Dahili" adlı üç tablosu sergilenmişti. Şevket Dağ, 1944'te öldüğünde Siirt milletvekiliydi. Sami Yetik ve arkadaşlarıyla buluşmak üzere sözleştikleri bir gün, ani bir kalp sektesi sonucu öldüğünde, ressam dostları onun ilk kez sözünde durmadığına tanık olmuş, hayret ve üzüntüyle irkilmişlerdi. Gene Malik Aksel'e kulak verelim: "Şevket Dağ, memlekette resmin gizli yapıldığı devirlerde, bir pehlivan cesaretiyle göğsünü gere gere resim yapmış, şövalesini istediği yere dikmiş, her türlü tehlikeye karşı koymuş, resmin günâh olduğunu söyleyenlere bunun kudsiyetini bile telkin etmiş ve her yerde ressam olduğunu söylemiş, en mutaassıp çevrelerde sergiler açmış, mesleğiyle övünmüş, mesleğini herkese saydırmış, neticede haklı olarak da memlekette şöhret kazanmış..."

KAYNAKÇA:

S. Pertev Boyar: "Türk Ressamları", 1948; C. E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", C. 3, F. 3; Halil Edhem "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu", yeni baskı: 1970; Malik Aksel "Bir Cami Ressamı", "Sanat ve Folklor", 1971; Nurullah Berk "Türkiye'de Resim", 1943, "50 Yılın Türk Resim ve Heykeli", 1973.

Sanatı

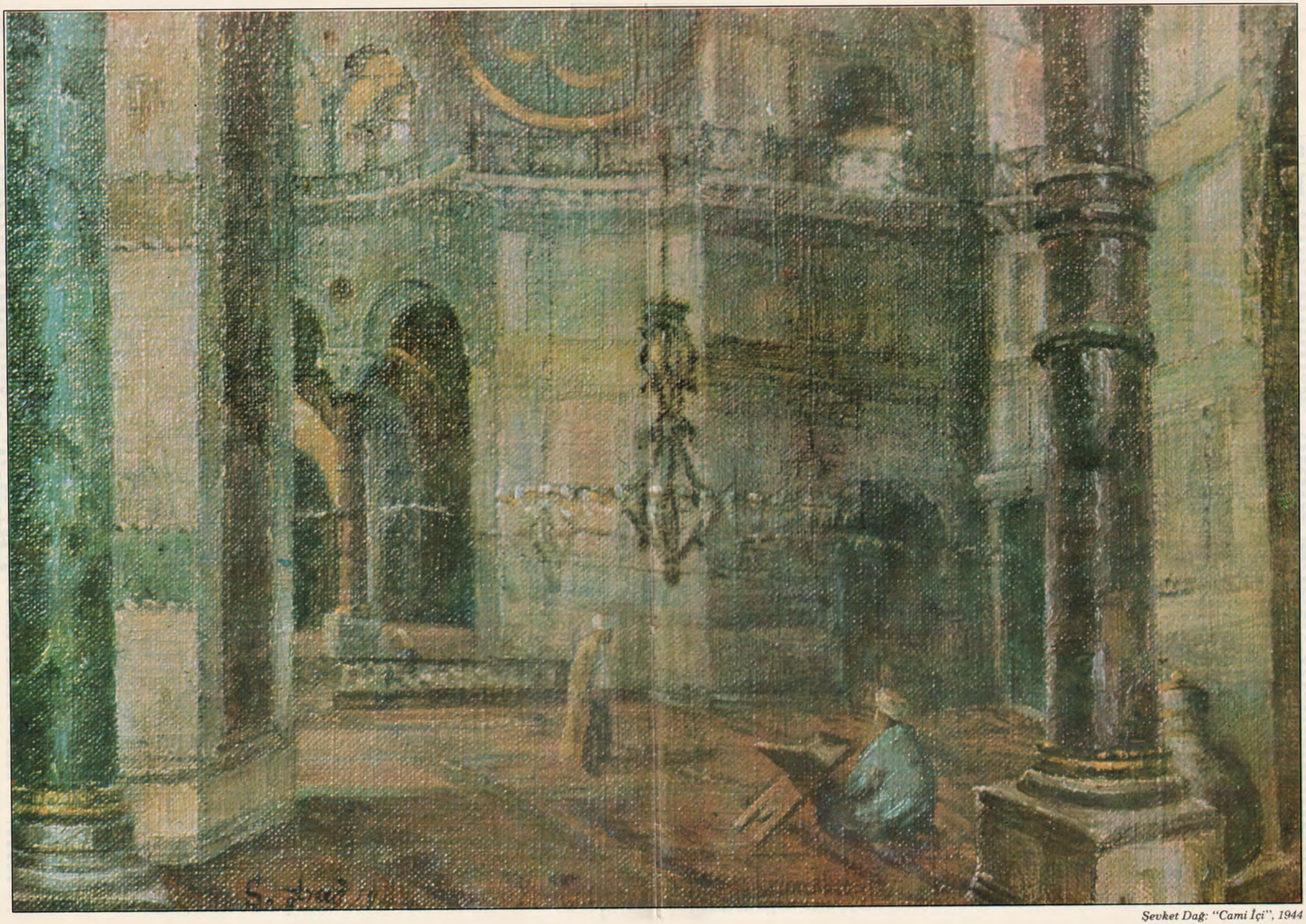
RESİM sanatımızın Batı ile ilk ilişkiler çerçevesinde, 1860'larda Şeker Ahmet Paşa ve arkadaşlarıyle başlayan gelişmeleri, iki ana konu üzerinde izlenebilir: Bunlardan biri natürmort(ölüdoğa), öteki ise peyzaj (manzara)'dır. Anıtsal ve bir ölçüde de "teatral" anlamdaki figür yorumu ise Osman Hamdi'nin resimleriyle akademik bir araştırma alanı halinde çağdaş sanatımıza yansımış, ancak bu figürün manzarayı tamamlayan ikinci, hatta üçüncü derecede bir etken olmaktan sıyrılarak çağdaş resim sanatımızın yaşayan bir öğesi haline dönüşmesi, cumhuriyet kuşağı ressamlarıyla mümkün olabilmiştir. Manzara resimlerinde ise eski tarihsel yapıların dış görünüşü, en azından İstanbul doğasının güzelliği ve çekiciliği kadar sanatçılarımızı ilgilendirmiş, bu yapıların doğa içindeki görkemi, bir yandan plastik etkileri açısından, öte yandan tarih değerlerinin kalıcılığı nedeniyle ele alınmıştır. Yapıların dış mekânla bağlantısı ve uyumu, boşluk içindeki anıtsal etkisi sanatçılarımızı yakından ilgilendirmiş, bu ilgi çevresinde oldukça zengin bir resim üretimini hızlandırmıştır. Ne var ki, Şevket Dağ'a gelinceye kadar, söz konusu tarihsel yapıların içine girmek, böylece iç mekânın Türk mimarlığına özgü elemanlarını çağdaş resim dilinin olanaklarıyla değerlendirmek kimsenin aklına gelmemiştir. Yapıların içinde canlı tasvir bulundurmanın saygısızlık sayıldığı bir ortamda, ressamların oralarda uluorta ve istedikleri gibi resim çalışmaları kuşkusuz söz konusu olamazdı. Bu bakımdan dinsel yapıların iç düzenlerini konu alan resimlerin yapılmamış olmasını, biraz da doğal karşılamak gerekir.

BİR "intérieur" ressamı olarak Şevket Dağ'ın, kendi dönemi içindeki değeri böylece iki noktada anlam kazanıyor: Onunla, yapıların iç mekânları biraz da yöresel denebilecek bir ilişki düzeniyle resme konu yapılmış ayrıca bu yolla belli bir koşullanma aşılmış, özellikle cami içlerinde resim yapılabileceği gerçeği, doğrudan doğruya kişisel bir sanatçı çabasının ürünü olarak gün ışığına çıkmıştır. Şevket Dağ'ı, peyzaj ve natürmort ilişkilerinin yoğunlaştığı bir ortamda, bu tür konulara yabancı kalmamakla beraber, daha çok iç mekân resimlerine yönelten başlıca etken neydi? Bu konuda sanatçının izlenimlerini içeren kaynaklardan yoksunuz. Avrupa'da öğrenim görmemiş olmanın, sanatçıyı çok özel denebilecek yaklaşım ve ilişkilere yönelttiği düşünülebilir. Öte yandan, cami içlerinin "loş ve sessiz atmosferi, ulvi havası" da, Şevket Dağ'ı etkilemiş, onu, bu havayı yansıtmaya yöneltmiş olmalıdır. Malik Aksel, Dağ'ın öğrencileriyle mesire yerlerinde gezerken, onlara Tavukpazarı saz şairlerinin bazı beyitlerini söylettiğini, bu beyitlerin "muammaları" üzerine bilgiler verdiğini ve bunları çözdürmekten hoşlandığını yazıyor. Özel yaşamında da kişisel görgü ilkelerine, geleneksel terbiye ve alışkanlıklara çokça bağlı bir kimliğe sahiptir. Eski İstanbul yaşamı, ondaki bu kimliği belirleyen başlıca etkendir. Böyle bir yapının, cami içlerinde pencerelerden sızan ışıkla yıkanmış dingin ortama, iç mekân ayrıntılarının bu ortamla bütünleşen günümüze yakınlık duymuş olması doğaldır. Şevket Dağ gibi "rind" yapılı bir kişi, ancak camilerin içindeki dünya-ötesi ilişkiyi kavrayabilir ve onun çağdaş bir sanatçı gözlemine konu olabilecek ayrıntılarını seçebilirdi.

DAHA çok da Ayasofya ilgilendirmiştir Şevket Dağ'ı. Onun Ayasofya içinden çalıştığı tabloları bir araya getirildiğinde, dikkatini belli bir konu çevresinde yoğunlaştırmış bir sanatçının zengin bir gözlem yumağı ortaya çıkar. Ayasofya'nın çeşitli görüş açılarından yakalanmış değişik köşeleri, Şevket Dağ'ın bu Bizans yapısına, salt bir cami içi ressamı olarak bakmadığını da yeterince kanıtlamaktan uzak değildir. Üst galerilerden kapısına, son cemaat yerine ve bir sütunun ayağına yakın yerdeki mermer küpe -dostları bu küpü sanatçıya benzetiyorlardı-varıncaya kadar Ayasofya'nın bir dönem mimarlığına kaynaklık yapacak tüm iç mekân düzeni, sabırlı bir çalışmanın ürünü halinde kendini gösterir.

ŞEVKET Dağ'ın bu resimleri kadar tüm öteki cami ve türbe içi resimlerinde, konusunu bilinçle kavramış bir sanatçının işlek, devingen paleti dikkati çeker. Kuru, cansız ve belgesel bir tasvircilik yerine, çağdaş yaratma coşkusuyla örülü "intérieur" ressamlığının bu resimlerde ağır basmasını, öncelikle izlenimci değerlerden kaynaklanan bu renk anlayışında aramak gerekir. İzlenimcilik onda, belli bir dönemin zorunlu anlayışı olmaktan çok, konusunu yöresel bir duyuş ve algılayışla yansıtmanın zorlamasız koşulu gibidir. Bu bakımdan onun izlenimciliği, bir "okul" izlenimciliği karakterinden uzaktır. Cami duvarlarındaki çinileri ve onların üzerine vuran ışık yansımalarını, Avrupa ressamlarının hiçbirinin üslubuna uymayan bir yolla ele aldığı ilk dönem resimlerinden sonra Şevket Dağ'ın biraz da arkadaşlarının etkisiyle "modernleşme" eğilimlerine kapılarak izlenimciliğe yöneldiği görüşündedir Arseven. Ona göre bu "tarz", Şevket Dağ'ın duyuş ve görüşüne aykırı bir yoldu ve yeterince "intibak" edemediği bu yol, eski "realist" resimlerinin değer düzeyinde değildi. Nurullah Berk ise, Şevket Dağ'ın izlenimcilikle bir ilişkisi bulunmadığı görüşündedir. Berk, onu cami içi resimlerinde Osman Hamdi'ye yakın görmekte, ancak Osman Hamdi'deki "ustalık"ı, Dağ'da bulamamaktadır. Burada Osman Hamdi'nin bir "intérieur" ressamı olmadığına değinmekte yarar var. Osman Hamdi'nin resimlerinde iç mekân figürle bağlantılıdır ve ancak figüre çevre oluşturduğu ölçüde vardır. Bizi sürekli olarak figürle ilişkiye yöneltir; onun bir resim değeri olarak önemini vurgular. Oysa Şevket Dağ'da böyle bir kaygı yoktur. Cami ve han içleri onun resimlerinde, salt bir mimari mekân olarak ele alınmıştır. İzleyici sürekli olarak bu mekânın sessizlik dolu atmosferine çekilir, ışık-gölge değerleri, bu atmosferin gücünü ön plana çıkarmak için bir araç olarak kullanılır. "Türbe Kapısı" bu anlayışın tipik örneklerinden biridir. "Ayasofya Cami Kapısı"nda olduğu gibi, figür sadece yapının anıtsal ölçülerini ortaya koymada küçük bir gereksinmedir. Topkapı Sarayı ve Rüstem Paşa Camii gibi geleneksel mimarlık anıtlarının iç mekân nitelikleri, bu tür bir gereksinmeyi daima ikinci plana itmiştir.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir



Şevket Dağ: "Cami İçi", 1944

HÜSEYİN AVNİ LİFİJ (1889-1927)

Yaşamöyküsü

SAMSUN'un Kavak ilçesine bağlı küçük bir köyde dünyaya geldi. Ailesi, 93 Savaşı sırasında Kafkasya'nın Kuban bölgesinden göç etmişti. Babası Abdullah Efendi okur-yazar bir kişi değildi, Türkçeyi de yeterince konuşamıyordu. Hüseyin Avni'nin doğumundan birkaç ay sonra, aile İstanbul'a yerleşti. Abdullah Efendi burada çeşitli işlere girip çıktıktan sonra, Galata Köprüsü'nde tahsildarlık yaparak geçimini sağlamaya çalıştı. Köprüden gelip geçenlerden para alıyor, bu parayı boynunda asılı kumbaraya topluyordu. Dinsel inançlarına ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlıydı. Öyle ki eve canlı tasvir girmesin diye, Avrupa'dan gelen kibrit kutularının üstündeki ejder resimlerini kazırdı. Annesi Nefise Hanım'ın da okuma yazması yoktu. Hüseyin Avni'nin ilk eğitimi, o günlerin koşulları gereği, mahalle mektebinde başladı. Ancak Fransızcaya olan aşırı ilgisi nedeniyle, babasından aldığı birkaç kuruş harçlığı, Fransızca ders veren Alexander Friedrich (İskender Ferit) adlı birine götürüyor, ondan özel dersler alıyordu. Kısa zamanda öğrendiği Fransızca ile resim üzerine yazılmış kitapları sökmeye çalışıyor, bir yandan da gizli yaptığı tablolarını, babası görmesin diye yüklüğün arkasına saklıyordu. Gerek bu yıllarda, gerek Numune-i Terakki'deki eğitimi sırasında üstün bir yeteneğe sahip olduğunu gösteren ilk resimleri, karakalem ve füzenle yaptığı kendi portreleridir. Şimdi İstanbul Resim-Heykel Müzesi'nde bulunan yağlıboya portre de aynı dönemin ürünlerinden biridir.

AVNİ Lifij, bu ilk gençlik yıllarında Ayasofya'da mimari çizimler yapan Henry Prost ile arkadaş olunca, sanat eğitimine doğru ilk adımını da atmış oluyor. Daha "Sanayi-i Nefise"nin varlığından bile habersizdir o sıralar. Prost ona hem bu okuldan söz edecek, hem de kendisini okulun müdürü Osman Hamdi ile tanıştıracaktır.

Meşrutiyetin ilânını izleyen günlerde, kendisi de ressam olan ve sanatçıları koruyup gözeten Şehzade Abdülmecit, Avrupa'ya eğitim için iki kişi göndermek istediğini söyleyince, Osman Hamdi Şehzadeye, resimlerini beğendiği Avni Lifij'i öneriyor. Ne var ki Avrupa'ya gitmek için Sanayi-i Nefise'de bir süre eğitim görmek gerekmektedir. Kurallara uyulur ve Avni Lifij bir yıl kadar bu okula devam eder, sonra da Paris'e giderek Güzel Sanatlar Okulu'na girer. Orada, kendisinden iki yıl sonra akademiyi bitirerek Avrupa'ya giden izlenimci Türk ressamlarının da devam ettikleri Fernand Cormon'un atölyesine yazılır. Ancak Avni Lifij, Gormon'da yaptığı birkaç çıplak etüd dışında, bu atölyenin kuralcı ve katı düzenine pek uymamış, kendisine usta olarak simgeci resmin öncülerinden bir Fransız ressamını, Puvis de Chavannes (1824-1898)'ı seçmişti. Yüzyılın başlarında yaygın bir görünüm kazanan izlenimci resimle de kuşkusuz ilgilenmiş, ama bu resmin ilkelerini uygulamaktan özenle kaçınmıştı. Avni Lifij'in Paris'te bulunduğu yıllarda Puvis de Chavannes öleli on yılı aşkın bir zaman olmuştu. Şair Jean Moreas'nın "Figaro"da "Symbolisme" duyurusunu yayımladığı 1886 tarihi üzerinden ise yirmi yıldan fazla bir zaman geçmişti. Avni Lifij'i bu akıma yaklaştıran iki temel nedenden biri, içine dönük yapısı ise, öteki neden, şairliği olmalıydı.

AVNİ Lifij 1912'de İstanbul'a dönünce iki yıl kadar İstanbul Erkek ve Kandilli Kız liselerinde resim öğretmenliği yaptı. Sanat eğitimini borçlu olduğu Halife Abdülmecit ile dostluğu da artarak devam etti. Abdülmecit'in buyruğuyla bazı dinsel törenlerin resimlerini, örneğin "Biat Merasimi"ni yapması da bu sıralardadır. Muallim Mektebi'ni yeni bitiren ve kendisi gibi ressam olan Harika Hanım'la tanışıp 1921'de evlenir. Avni Lifij'i bu yıllarda, sanat yazarı olarak da savunduğu bir görüşün mücadelesi içinde görüyoruz: Amacı, Güzel Sanatlar Akademisinde süsleme sanatları bölümünü kurmak ve geliştirmektir. Aslında Cemil Bey'in 1921'de başlayan müdürlüğü sırasında "Tezyinat Bölümü" kurulmuş, 1924 tarihli yönetmeliğe göre öğrenci kaydına başlanmıştı. Ancak bu konudan anlayan uzman öğreticilerin bulunmaması nedeniyle, bölüm gerçek işlevini kazanamamıştı. 1923'te akademinin bu bölümüne hoca olarak atanan Avni Lifij, bölümün tek hocası ve süsleme sanatları konusunun da tek savunucusu olmuştu. Alçı kabartma ve çinilerden süsleme desenleri çizdirerek "tezyinat" dersi veriyordu. 1926'da bir ay süreyle Paris'e gidip dekoratif sanatlar öğretimi konusunda incelemeler yapmış, dönüşte akademi müdürlüğüne bu konuyla ilgili bir rapor sunmuştu. Bir yıl önce süsleme bölümüne Titolaquier adlı bir İtalyan hocanın getirilmesi, bu çabanın bir sonucuydu. Süsleme Sanatları Bölümü ilk mezununu Avni Lifij'in öldüğü yıl olan 1927'de vermişti.

LİFİJ'in sanat çalışmaları, Galatasaraylılar Yurdu'ndaki karma sergilerle başlar. Bir ara, zamanın Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından Türk ressamları için Şişli'de açılan resim atölyesinde de bir süre çalışmıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Viyana'da açılan Türk ressamları sergisinde, Lifij'in tablolarıyla ilgi uyandırdığını bazı kaynaklar yazıyor. Abdülmecit'in Bağlarbaşı'ndaki köşkünün duvarı için yaptığı, "Çeşme Başı'nda Aşk Dedikoduları" ve Kadıköy Belediyesi için tasarladığı allegorik tablo -sonradan müzeye mal edilmiştir- onun duvar resmine yatkın büyük boyutlu kompozisyonlara yönelmede başarı gösterdiğini belgeler.

Avni Lifij, 1927 yılı Haziran ayının ikinci günü Lâleli'deki Harikzâdegan apartmanının bir odasında öldü ve Eyüp mezarlığına gömüldü. Ölümünden sonra ilk sergisi 1931'de, sanatçının bir ara genel yazmanlığını yaptığı eski Sanayi-i Nefise Birliği'nde, şimdiki Alay Köşkü'nde düzenlendi. 1968'de akademide tüm dönemlerini içeren geniş bir sergisi yapıldı. 1973'te ise, eşi Harika Lifij'in koleksiyonunda bulunan resimleriyle Ankara'da, ertesi yıl İstanbul'da anma sergilerine yer verildi.

KAYNAKÇA:

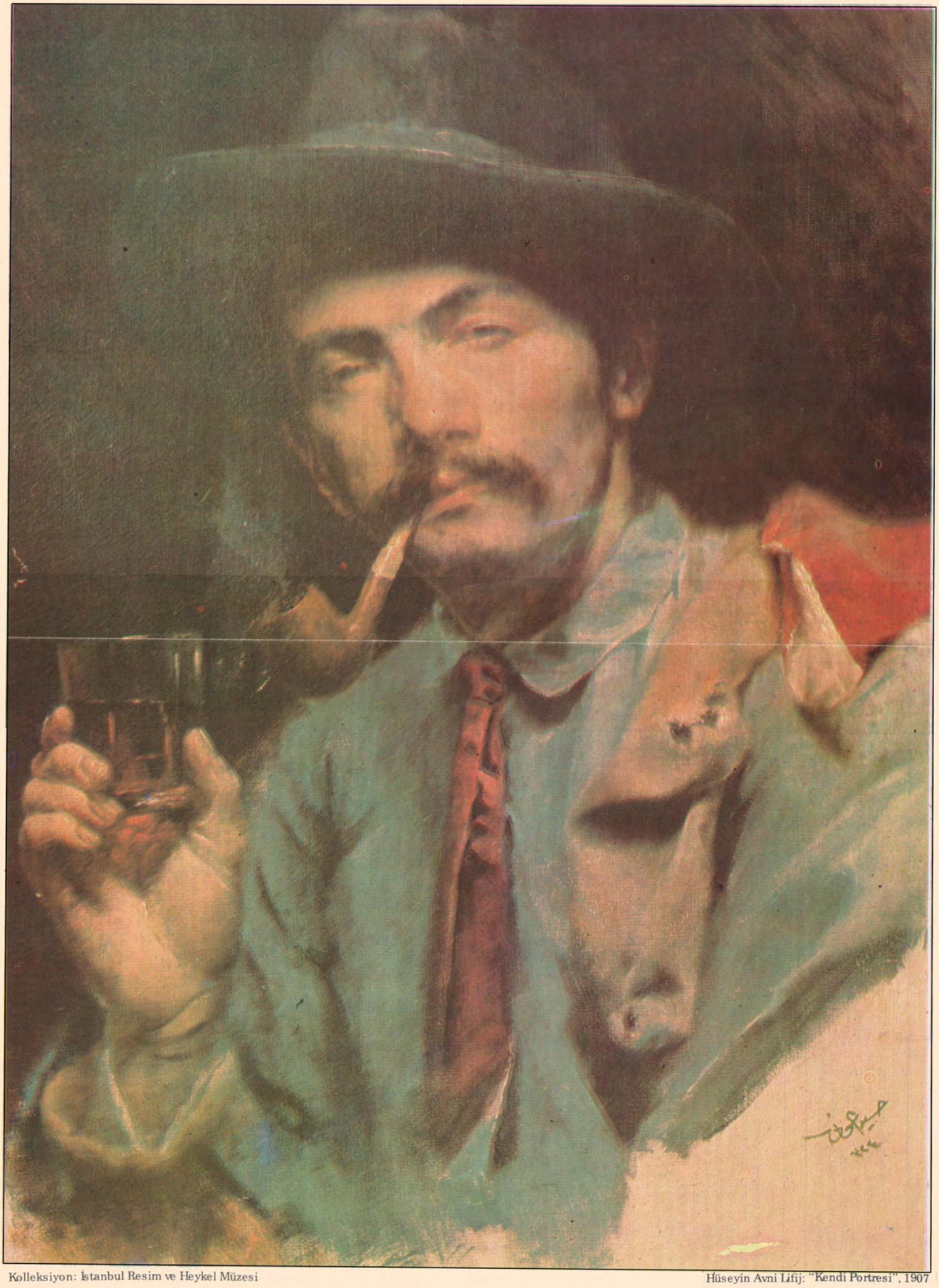
Sema Koşan "Hüseyin Avni Lifij", Türkiyemiz Dergisi s: 24, 1978; Nurullah Berk "Hüseyin Avni Lifij", Sanat Dünyamız Dergisi, s: 9, 1977; "Ölmeyegör" Sanat Dergisi, s: 20-21, 1973; Ç. E. Arseven "Türk Sanatı Tarihi", c: 3, s: 3, M. Cezar "Kuruluşundan Bugüne Akademi", 1973; Sergi katalogları.

Sanatı

AVNİ Lifij, kendi kuşağının izlenimci ressamları arasında ayrı bir kişilik olarak belirir. Genel yönelişin dışında ve o yönelişin yarattığı etkilerin uzağındadır. Kırk yılı bile bulmayan kısa yaşamının daha ilk yıllarında, iç dünyasının sesine kulak vererek seçeceği yolu çok önceden saptamış bir kimlikle, özgün bir kişilikle çıkar karşımıza. Sanatla ilgisi bulunmayan bir ailenin dar koşullarını ve kıt olanaklarını zorlamasında, kendi yolunu kendisinin açmasında, bu kişiliğin önemli bir payı bulunsa gerektir. Şair yaradılıştan kaynaklanan içe dönük ve duyarlı bakışın, Avni Lifij'i doğa içinde ayrı bir "doğa" arama tutkusuna yöneltmiş olduğu düşünülebilir. Buna, bir tür edebî mizaç da diyebiliriz. Ancak görselliğin, böyle bir mizaçla çelişebilecek yönlerini, daha ilk gençlik yıllarında çizdiği desenlerde keşfetmiş gibidir. Bu desenlerin genelikle kendi portresini konu almış olması da ilginçtir. Çoğu karakalem ve füzenle çizilmiş portrelerin gamlı ve hüzünlü bakışı arkasında, iç dünyanın gizlerini simgesel yorumlarla yansıtmaya çalışan bir anlayış sezmek güç değildir. Oldukça dalgın gözlerin gerisinde, düşünmeyi seven bir kafanın izlenimleri egemendir. Paris'te eğitim gördüğü atölyenin bütünüyle uzağında, kendine usta olarak seçtiği Puvis de Chavannes da, bütün düşünceleri açıklamaya yarayacak görsel bir düşünce biçiminin varlığından söz etmemiş miydi? Ona göre, düşünceler bize en karışık biçimleriyle ulaşıyorlardı. Amaç, bu düşünceleri iç bakışın arıklığı içinde tutabilmek ve böylece onları arındırmaktı. Her yapıt, karışık bir heyecanın ürünü olarak doğuyordu. Düşünce, bu heyecanın içinde yatmaktaydı. Olabildiğince açık görünebilsin diye, sanatçı o düşünceyi işleyip geliştirmek zorundaydı. Düşünceyi tüm doğruluğu içinde yansıtacak olan görünüş, böyle bir çaba sonunda ortaya çıkabilirdi. İşte simgecilik, temelde buydu. Bir başka simgeci ressam, Böcklin de aynı görüşten hareketle, bir tablonun izleyiciyi bir şiir okurken ya da bir müzik parçası dinlerken duyacağı izlenimlere benzer izlenimlerle donatması gerektiğini öne sürüyordu.

AVNİ Lifij'i Batı'nın simgeci ressamlarına, bu arada özellikle Puvis de Chavannes'a yaklaştıran asıl neden, bu tür görüşleri tüm düşünsel temelleriyle paylaşmış olmasından ileri gelmiyordu kuşkusuz. Kendini bir Fransız işçisinin yerine koyarak yaptığı elinde şarap şişesi pipolu portre, mesajı ve dünya görüşüyle simgeci bir duyarlıktan kaynaklandığı halde, bu duyarlıkla henüz yüzyüze gelmediği erken bir tarihin ürünüdür. Lifij'in bu portresiyle, daha sonraki yıllarda yaptığı başka portreler arasında doğal bir değişmezliğin bağlantısı, daha ilk bakışta görülebilir. Demek ki simgeci eğilim, onda, bir akım karakterinin zorunlu sonucu gibi doğmamış, aksine bir iç dürtünün gereği halinde kendini göstermiştir. Bu nokta üzerinde önemle durmak gerekir. Örneğin bir Hoca Ali Rıza deseninin otantik çizgi düzenine, resim algısına benzer bir yapıyı, çok başka bir yönüyle Avni Lifij'de görmemiz, doğrudan doğruya kişisel bir değerlendirmenin söz konusu olduğunu kanıtlamaktadır. Lifij, doğaya ve çevresine bakarken de kendi iç dünyasının yankılarını görüyordu. Daha doğrusu doğa, onu durmadan kendi içine çekiyor, kendi benliğini bu doğal görüntüler aracılığıyla yeniden düşünmeye yöneltiyordu. Denebilir ki doğa, Lifij'de nesnel bir doğa değildi; nesnelliğin iç dünya adesesine yansıyan bir görüntüsüydü. Yani bir iç-doğaydı. Bundan dolayıdır ki Lifij'in yanık sarı ve kahverengilerle, batan güneşin kızıllığına bulanmış içli renklerle örülü peyzajları, doğadan resim çalışan herhangi bir ressamın peyzajına benzemez. Düşünsel bir içerik, şiirsel bir allegori hâkimdir bu peyzajlarda. Her görüntü ya da her figür, salt bir görüntü ya da figür olmanın ötesinde, zengin düşünsel çağrışımların birer izdüşümüdür öncelikle. Hatta bu doğa parçalarına, salt görüntü anlamında birer doğa parçası gözüyle bakmamak da mümkündür. Peyzajların, çoğunlukla belli bir mekânın fiziksel karakterinden soyutlanmış olması bunun bir kanıtıdır. Biz onlara, düşünsel anlamda soyut bir peyzaj anlamı yükleyebiliriz. Zaten onlar da böyle bir anlamı karşılamanın derin sezgisi içindedirler. Bize, uzak bir dünyanın gizemli atmosferinden seslenmek isterler. Bu yönleriyle filozofça temalara dönüktürler. İnsan varlığının karmaşık dünyasını ve evrenin kozmik yapısını düşündürmek, bu düşüncelere ilişkin izlenimler yaratmak isterler. Geçmişle karışık bir gelecek duygusu, erişilmesi güç bir mutluluk imgesi, onun resimlerini dolaşıp durur. Servili mezarları konu alan resimleri, yaşamla ölüm arasındaki ilişkileri düşündürür. Gölgesi ufka düşmüş ağaçlar, ıssız adalar, sessiz bir doğa ortasında antik figürler, anlam dolu portreler, hülyalı bakışlar gibi Batı'nın simgeci ve romantik ressamlarını yakından ilgilendirmiş olan konular, Avni Lifij'de biraz da yöresel kaygının gerektirdiği yönlere doğru kaymıştır. Ama yöresel konuların vurgusu da o kadar açık ve kesin değildir. Sözgelişi Ankara Kalesi'ni konu alan bir peyzajda kalenin yöresel niteliği ön plana çıkmaz. Önemli olan, resimdeki ışığın gizemsel parlaklığı ya da ışık ve gölge arasındaki karşıtlığın düşünsel mesaja sağlayacağı görsel boyuttur. Lifij, resimlerinde bu görsel boyutun anlamıyla ilgili görünür. İzleyiciyi sürekli olarak bu anlamın içine çekmeye çalışır; onu görerek düşündürmek, ona algılayarak sezdirmek yanlısıdır.

AHMET Haşim'in sembolist şiir görüşüyle Avni Lifij'in resimleri arasında doğrudan ilişkiler bulmak da mümkün. Haşim'in mehtaplı geceleri ve gizemli doğa ilişkilerini anlatan şiirlerinden Lifij'in etkilenmiş olduğu düşünülebilir. Ressamlığının yanı sıra şairliği ve yazarlığı da denemiş, bu yolda giderek sağlam deneyler de elde etmiş olması, Avni Lifij'deki simgeci anlatımı güçlendirmiştir, denebilir. Tıpkı Haşim gibi, "melâl"i anlayan bir ressamdır Avni Lifij. Haşim'in 1920'lerde yayımlanan "Göl Saatleri"ni ve "Piyâle"sini okumamış olması düşünülemez. Haşim'in şiiri "musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan" ise, Lifij'in resmi de düşünce ile görsel anlatım arasında, geçişli bir ifade biçimidir. Haşim'de olduğu gibi, onda da "évocation", simgeciliğin yolunu çizen temel öğelerden biridir. Doğaya bakarken kendi içini kollayan bir çift göz, Lifij'e çağdaşları arasında benzersiz bir kişilik kazandırmıştır.



Kolleksiyon: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Hüseyin Avni Lifij: "Kendi Portresi", 1907

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

FEYHAMAN DURAN (1886-1970)

Yaşamöyküsü

İBRAHİM Feyhaman Duran 17 Eylül 1886'da İstanbul'da Kadıköy'de doğdu. Aynı zamanda şair olan babası Süleyman Hayri Bey, eski adı Rüsûmat Emaneti diye bilinen Gümrükte memurdu. Oğlu büyüyünce okusun diye manzum bir "pendnâme" —bir tür öğüt kitabı— hazırlamış; Feyhaman, daha üç yaşındayken ölmüştü. Dört yıl sonra yitirdiği annesi ise, oğlunun Galatasaray Lisesinde eğitim görmesini vasiyet etmişti. Feyhaman, annesinin bu isteğine uyarak 1895'te Galatasaray Lisesine girdi. Okulun hocalarından Abdurrahman Şeref Bey, onu "mânevi himayesi"ne aldı. Resim sanatına ilgisi ve yeteneği, daha okul sıralarında başlıyor. Özellikle karakalem portreler çiziyor ve arkadaşlarının karikatürlerini yapıyor. Sonraları resim kadar güzel yazıya —"hüsnühat"— ilgi duymasında, bu okuldaki ünlü hattatlardan Mustafa İzzet ve Râkım Efendi'nin payı vardı.

FEYHAMAN 1908'de Galatasaray Lisesini bitirince, ayni okulda güzel yazı öğretmenliğine atanıyor. Kısa bir süre de hattat Tahsin Bey'in yerine resim öğretmenliği yapıyor. Velisi Abdurrahman Şeref Bey'den sonra Galatasaray müdürü olan şair Tevfik Fikret'le yakın dostluk kuruyor. Bu arada Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üç numaralı üye olarak kaydediliyor. Galatasaray'da o zaman resim öğretmenliği yapmakta olan Viçen Aslanyan ve Şevket Dağ, Feyhaman'ın portre türündeki başarılı çalışmalarına yakın ilgi duyuyor ve onun Paris'e gönderilmesi yolunda Tevfik Fikret'e tavsiyede bulunuyorlar. Ne var ki Feyhaman'ın Paris'e resim eğitimi için gönderilmesi, bir başka yolla ve biraz da rastlantı sonucu sağlanıyor. O sıralar sık sık fotoğraftan portre çalışmaları yapan Feyhaman , gene bu amaçla Hatip Paşa yalısından aldığı küçük bir kız çocuğu fotoğrafını portre haline getiriyor. Portresini yaptığı çocuk, Mısır prenslerinden Abbas Halim Paşa'nın kızıdır. Sadrazam Sait Halim Paşa'nın kardeşi olan Abbas Halim Paşa, öğrenimini İsviçre'de yapmış aydın bir kişidir. Ayni zamanda da devlet şûrası üyesidir. Feyhaman'ın çizdiği portreyi çok beğenmiş olmalı ki, sanatçıyı Heybeliada'daki yalısına çağırıyor ve kendisiyle sıkı denebilecek bir dostluk kuruyor. Hatta ondan, elindeki bazı tabloları onarmasını istiyor. Kısa bir süre sonra da tüm eğitim giderlerini karşılayarak Feyhaman'ı Paris'e gönderiyor. Yıl, 1910'dur. Türk resminin izlenimci kuşağı olarak bilinen öteki ressamlar, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Ruhi Arel ve Hikmet Onat da o sırada Paris'e, Sanayi-i Nefise'yi bitirerek eğitimlerini geliştirmek amacıyla gitmişlerdir. Feyhaman 1911'de Paris Güzel Sanatlar Okulu'na giriyor ve okulun anatomi öğretmeni Paul Richet'den ilk dersleri alıyor . Ayni yıl Julien Akademisinin derslerine de devam ediyor. Bu akademide hocaları Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'dir. Ancak gerek bu hocaların, gerekse 1913 ve 1914'te Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda eğitim gördüğü Cormon atölyesinin, genç Feyhaman üzerindeki etkileri fazla derin olmuyor; 1910'larda filizlenmeye başlayan yeni sanat akımlarına yönelmemekle beraber, bu akademik atölyelerin koşullandırıcı eğitimini de kesin bir seçenek olarak benimsemiyor.

BİRİNCİ Dünya Savaşı başladığında, o da öteki arkadaşları gibi, Hikmet Onat'la birlikte İstanbul'a döndü. İki yıl sonra, 1916'da ilki açılan Galatasaraylılar Yurdu sergisine, içinde Dr. Akil Muhtar'ın portresinin de bulunduğu bir grup resimle katıldı. Bir bakıma Feyhaman Duran'ın ilk başarılı portre çalışması sayabileceğimiz bu tanınmış tablosuyla bir gümüş madalya ve bir "zikri cemil" —güzelliğini, iyiliğini anma— ödülü kazandı. Feyhaman, sonradan gelenekselleşen bu sergiye her yıl katılacak ve ününü böylece genişletecektir.

RESSAM Feyhaman Duran'ı, kuruluşundan beş yıl sonra 2 Aralık 1919'da, eski adı "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" olan Kız Güzel Sanatlar Akademisi'nde "usul-i tersim" öğretmeni olarak görüyoruz. Kız ve erkek bölümlerinin sonradan birleştirilmesi ve yeni bir yapıya taşınmasıyla tek okul haline gelen akademideki bu görevi, emekliye ayrıldığı 29 Eylül 1951 tarihine kadar sürdü. 9 Eylül 1922'de ressam Güzin Duran ile evlendi. Önceleri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti iken 1921'de adı Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilen grubun 1923'te Ankara'da düzenlediği ilk karma sergiye katıldı. Türkocağı'nda yapılan kongrede, cemiyetin yönetim kurulu üyeliğine seçildi. 1926'da "Sanayi-i Nefise Birliği"nin kurulmasında etkili oldu; Alay Köşkü'nün bu birliğe verilmesini sağladı. Birliğin yurt içinde ve yurt dışında —Moskova, Bükreş, Belgrad— düzenlediği sergilere, resimleriyle katkıda bulundu. 1938'de hükümetçe hazırlanan ve iki bölümde uygulanan yurt gezisine katıldı; Gaziantep'e giderek o yöreden resimler yaptı. 1939'da ilki açılan Devlet Resim ve Heykel Sergilerine hemen her yıl düzenli olarak resim verdi. 1950'de Atina'daki Sanat Dostları Cemiyeti'nin Parnasos Galerisinde düzenlediği karma sergide, "Saadet Zafir'in Portresi", iki milyon drahmi karşılığında alıcı buldu.

RESSAM Arif Kaptan, "ciddi ve ağırbaşlı" olarak nitelediği Feyhaman Duran'ı "ortadan biraz yüksekçe boylu, büyükçe başlı, saçları her zaman tertemiz alnının üstüne düşmeye hazır, bir çocuk ruhu yansıtan kestane rengi gözlerindeki sevgi dolu pırıltılarla insanın içine güven veren bir bakışı, tatlı ve heyecanlı bir konuşması"yla tanımlıyor. Onu, Süleymaniye'de dar bir sokakta, bahçe içindeki bir evde tanımıştı. Çalışma odasının dışına taşan resimleri kadar, duvarları süsleyen Hafız Osman, Kâmil Akdik, Yesari gibi hat ustalarının yazıları da Arif Kaptan'ın dikkatini çekmişti. Feyhaman Duran, kış aylarını bu evde, yazları ise Çengelköy'ndeki evinde geçiriyordu. Resim yapmaktan başka bir tutkusu bulunmayan Feyhaman Duran, ilişkilerinde sınırlı ve sofra sohbetlerinde ölçülüydü Kaptan'a göre.

Feyhaman Duran 8 Mayıs 1970'te İstanbul'da öldü. Ölümünden birkaç ay sonra, 9-30 Kasım 1970 tarihleri arasında, Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında tüm dönemlerini kapsayan ayrıntılı bir sergisi düzenlendi.

KAYNAKÇA:

N. Berk, H. Gezer "50 Yılın Türk Resim ve Heykeli", 1973; N. Berk "Türkiye'de Resim", 1943; Sema Koşan "Feyhaman Duran", Türkiyemiz Dergisi, s. 25, 1978; A. Süheyl Ünver "Ressam Feyhaman Duran", Arif Kaptan "Ressam Feyhaman Duran", Eşref Üren "Ressam İbrahim Feyhaman Duran", Ankara Sanat Dergisi, s. 50, 1970; "Feyhaman", İDGSA Yayını: 9, 1970.

Sanatı

SANATÇILARINçalışmalarınıbelirli konular çevresinde yoğunlaştıran,onları belli temalara yönelten etkenleri bulup çıkarmak oldukça güçtür. Denebilir ki bu etkenler, her sanatçı için değişik ve o ölçüde de sanatçının kişisel dünyasına girmeyi gerektirecek kadar çeşitlidir. İçinde yetişilen eğitim koşullarından kişisel tercihlere, beğeni düzeylerine ve psikolojik etkenlere, çevre ilişkilerine varıncaya kadar pek çok neden, sanatçıya şu ya da bu konuyu seçtirir, o konu çevresinde etkinlik sağlatır. Kişilik, her ne kadar üslup ya da anlatımla daha yakından ilişkili bir kavram gibi görünürse de, sanatçının ısrarlı biçimde yöneldiği konunun ya da konuların, bu kavrama, sanatçı açısından seçkinlik kattığı da bir gerçektir. Sanatın tarihsel süreci içerisinde bunun örneklerini izlemek zor değildir.

FEYHAMAN Duran'ı,peyzaj ve natürmort konularının yanı sıra,özellikle portretürüne bir çeşit tutku ölçüsünde yönelten etken, ayrı bir araştırmanın konusu olabilir. Gerçekten de 1910'lardan, yani ilk gençlik döneminden, yaşamının son yıllarına kadar portre konulu resimler, onu yakından ilgilendirmiş ve bu yoida zengin bir üretimi hızlandırmıştır. Feyhaman Duran, portrede bir "kalıp", bir de "anlam" görüyor, bu ikisinin mutlaka bir arada bulunması gerektiğine inanıyordu. Ona göre, portrenin güçlüğü ve öbür türlere üstünlüğü de bu beraberlikten, birlikten kaynaklanıyordu. Portrenin sanatta "ticari" bir tür olarak algılanmasından yana değildi. Onu yalnız sanat için yapıyor, başka bir amaç gözetmiyordu. Öğrendiğiyle görmenin yanlışlığı, konuyu salt gözle kavramanın eksikliği, onu "hissi ile beraber" görmeye zorluyordu. Ona göre, özgünlüğün ve yetkinliğin ölçüsü buydu. İşte bu nedenledir ki, biz Feyhaman'ın portrelerine baktığımız zaman, onlarda modelini seçtiği kişinin fizik yapısını bulmuyoruz yalnızca, bu yapının ötesine geçen, ait olduğu kişinin ruh yapısını kavrayan ve yansıtan bir anlam da görebiliyoruz. Feyhaman'ın "kalıp" diye sözünü ettiği şey, aslında sanatın Batılı deney birikimi içinde portre türüyle yaygınlaştırdığı bir pratikten başka bir şey değildir. Sanatçılar bu pratiği biraz da mesleğin rutin işlevi doğrultusunda kullanagelmişlerdir. Ama söz konusu işlevi, anlam yönüyle özgünlük çizgisinde aşmak, portre türüne çağdaş sanatın bir uzantısı gözüyle bakmayı ve onu bu noktada değerlendirmeyi gerektirir. Feyhaman Duran'ın portrelerinde, serbest ve atak tuşların sağladığı özgür bir anlatım egemendir. Onun insanları, sanatçının tuali karşısında "poz" veriyor izlenimi yaratmazlar. Bu yüzden de belgeci değillerdir; konu aldıkları kişileri gelecek kuşaklara tanıtmayı amaçlamazlar. Zaten Feyhaman da tanımadığı,uğraşı ve kişiliğiyle yakından izlemediği kişileri model almak yanlısı değildir. 1916 tarihli Akil Muhtar portresi, bunun belki de ilk ve en güzel kanıtıdır. Feyhaman'ın, yakından tanıdığı ve ilişki kurduğu Akil Muhtar ailesinin hemen tüm kişilerini portreye aktarırken gözettiği ölçü, kuşkusuz içtenlikti. Portresini yaptığı kişiye, doğaya, doğadaki herhangi bir varlığa bakar gibi bakıyor, örneğin denizi ve ağacı resmederken duyduğu heyecanı duyuyordu. Onun portrelerini doğal kılan, klâsik portre kategorisinden ayrı tutan başlıca etken bu olmalıdır. Bir başka deyimle Feyhaman, doğaya karşı duyduğu bitmez tükenmez sevgisini,bir bakıma o doğanın en anlamlı varlığı olan insan karşısında da duyuyor ve bu insanı, salt bir "model" gibi görmüyordu. Kabul edelim ki portre, bizim çağdaş anlamdaki resmimizin sıkça yöneldiği bir konu değildir. İzlenimcilere gelinceye kadar,onun örnekleri,sanatçıların sınırlı ilişkilerini pek aşmaz. Osman Hamdi'ye bu bakımdan bir başlangıç gözüyle bakılabilir. Ancak Osman Hamdi,figürü daha çok belli bir mekan tasarımının içinde düşünüyor, ona, başlıbaşına bir portre değeriyle pek bakmıyordu. Feyhaman'ın da içinde bulunduğu 1910 kuşağı, izlenimci görüşün getirdiği özgür bakış olanakları içinde iki temel konunun, natürmort ve peyzajın etkinliğini portreye doğru kaydırıyordu. Çiçek ve manzara resimleri yanında, portre türünün belli bir yoğunluğa ulaşmasında, İkinci Meşrutiyet hareketinin getirmiş olduğu Batılı düşüncelerin ve portresini yaptırmaya özen gösteren ailelerin de bir payı bulunsa gerektir. Yakalarını parasızlığa ve "himayesizliğe" kaptıran sanatçıların salt "model masrafından kurtulmak için" işi "ezbere, çiçeğe ve manzaraya dökmeleri"nin de portredeki gecikmeye neden olduğu düşünülebilir (M. Aksel, "Resim Sergisinde Otuz Gün",1943).

Feyhaman Duran'ın portre türüne giren resimleri arasında Kerime Salahor (1924),Osman Çavuş (1930),Hattat Rıfat Efendi (1948), Prof. Şekip Tunç (1943),Şevket Dağ (1945) ve İ. Hakkı Altınbezer (1946) portrelerini sayabiliriz. Çeşitli tarihlerde yaptığı Güzin Duran portleri ve Akil Muhtar ailesine ait portreler de bu arada belirtilebilir.

FEYHAMAN Duran,portreleri yanında genebelli bir konuya ağırlık tanıyan başka çalışmalarıylada anılmalıdır. Bu tür çalışmalar arasında, 1944 - 1947 yıllarını içeren Topkapı Sarayı enteryörleri —bu resimleri ilk kez 1945'teki devlet sergisinde göstermişti— ile gene 1940'larda ve onu izleyen yıllarda yaptığı natürmortlarını belirtmek gerekir. Topkapı Sarayı içinden değişik köşeleri konu alan resimleri, ilk bakışta kendi kuşağının bir başka sanatçısını, Şevket Dağ'ı anımsatır. Dağ'ın cami içlerini yansıtan aynı tür resimleri yanında, Feyhaman'ın Topkapı Sarayı resimleri, daha "dünyasal" bir beğeniyi akla getirir. Tarih, onda bir tutku gibi görünmez. Işığın, kapalı bir mekânda, çini dekorlar ve başka ayrıntılar üzerinde yarattığı etkiler ve izlenimlerle ilgilidir Feyhaman; dekoru, salt dekor olarak görmez.

AYNIdünyasaldenebilecek beğeniyi,natormortlarda da bulabiliyoruz. Feyhaman natürmortlarında olduğu kadar manzara resimlerinde, izlenimciliğin katılaşmış disiplinine karşı gibidir. Arif Kaptan, onun bu tür resimlerde, daha çok Van Gogh ve Gauguin'i sevdiği kanısındadır. Nitekim Feyhaman, bir Paris gezisi sırasında iki gün sıkı çalışarak Louvre'dan Gauguin'in "Dereden Su İçen Mavi Atlı"sını kopya etmişti. Atölyesinin duvarında bu kopyanın özel bir yeri vardı. Portrede bir ölçüye kadar desene bağlı kalırken, özellikle natürmort ve peyzajlarında sıcak lekelerin hakim olduğu zengin bir uyumla konunun etkisini dağıtabiliyor, paletinin işlek beğenisini daha açık biçimde ortaya koyabiliyordu.

Milliyet Sanat Dergisinin ekidir

Feyhaman Duran: "Natürmort"

Hazırlayan: KAYA ÖZSEZGİN

NEŞET GÜNAL (1923)

Yaşamöyküsü

NEVŞEHİR'den Rıza Günal'ın, Aksaray ilçesinin Camiilören köyünden Ayşe Dağarslan'ın ilk çocukları olarak Nevşehir'de, annesinin deyimiyle "bağbozumunda" dünyaya geldi. Baba tarafından "Kızılcinlioğulları" adıyla bilinen bir ailedendir. Ailenin geçimi, o zamanlar birkaç bağa dayalı idi. Yörede toprak verimsiz olduğundan, Nevşehirliler genellikle bir "zenaat"ta çalışmayı ilke edinmişler, baba Günal da bu gelenek uyarınca kunduracılığı seçmişti.

AİLENİN yükü azalsın diye, Neşet Günal altı yaşındayken Şereflikoçhisar'a, büyükbabasının yanına gönderilir. Köy tahsildarlığı yapmakta olan büyükbabasının yanında ilköğrenime başlar. Yaratma yeteneğinin ilk belirtileri, bu sıralarda kendini gösterir. Büyükbabasından ve öğretmeninden fazlasıyla "teşvik" görür. Kimi zaman büyükbabası ona modellik yapmakta, küçük Günal da çizdiği resmin modeline benzemesine büyük özen göstermektedir. Öğretmeni, ondaki bu yeteneği sezmiş olduğu için, kendisine fotoğraftan resimler yaptırmakta, başta Atatürk olmak üzere devlet büyüklerinin portrelerini çizdirmektedir. Onun bu "marifet"i çevrede de ilgiyle izlenmektedir.İyidebiröğrencidir. İlkokulu çok iyi bir derece ile bitirir. Büyükbabası onu Nevşehir ortaokuluna gönderir. Kışın annesinin yanında kalacak, yazları ise Koçhisar'a gelecektir. O zamanın ulaşım olanaklarına göre çok güç olan bu işi, birkaç kez eşek sırtında yaptığını anımsamaktadır. Ortaokul yıllarında, gerçekten sanatçı tamperamanı olan, fakat yerini ve kişiliğini bulamamış bir resim öğretmeniyle karşılaşır. Yakın ilgi ve desteğini gördüğü bu öğretmen, kısa bir süre sonra başka bir yere atanır. İki yıl kendi kendine bir şeyler yapmak için çırpınır durur. Çevrede bu konu ile ilgili şeyler yok denecek kadar azdır. Her şeyi "kendi kendine icat etmek" durumundadır. Fotoğraf büyütmek, artık günlük işi olmuştur.

ORTAOKUL son sınıfa başlayacağı sıralarda, bir gün sokak ortasında, üç ayaklı bir kutu üzerine yaydığı beyaz mukavvaya resim yapan biriyle karşılaşır. Sol elinin başparmağına geçirdiği delikli bir tahta parçasına tüplerden boya sıkmakta ve o boyaları birbirine karıştırarak karşıdaki evlerin rengini bulmaya çalışmaktadır. İlk kez yağlıboyayı ve plaketi gördüğü bu kişi, yeni gelen resim öğretmeni Kemal Zeren'den başkası değildir. Oysa ilk öğretmeninin okula bıraktığı bir-iki Atatürk portresinde boyayı görmüştür, ama o bu boyaları "kutu yağlıboyası" sanmakta, onun gibi yapmak için gösterdiği bütün çabalara karşın, boyanın tadına bir türlü varamamaktadır.

ARTIK öğretmeni Kemal Zeren'in çalışmalarını gizli gizli izlemektedir. Öğretmeni de ona ilgi göstermekte, çalışması için boyalarından kendisine vermektedir. Ne var ki tam da bu sırada kendini gösteren bir tifo salgını, küçük Neşet'i yatağa düşürecektir. Ona bu "ölümcül" hastalıkta, okulun ve belediyenin sağladığı yardımlarla bakılacak, öğretmeni Kemal Zeren de elinden geleni yapacaktır. Bir yıllık kayıptan sonra yeniden okula başladığında, Kemal Zeren bir başka okula atanmıştır. Bu kez onun yerini, yeni gelen bir Türkçe öğretmeni alır. Son sınıfı, dersler bitip hava kararıncaya kadar okulda kalıp resim yapmakla ve evde gün ışıyıncaya kadar ders çalışmakla geçirmektedir. Aile, gaz bulamayacak kadar fakirdir. Babası, zenaat öğrenip bir an önce para kazanması için onu zorlayıp durmaktadır. O ise ortaokulu bitirince ne yapacağını, hangi yolu seçeceğini kestirememektedir. Öteki arkadaşları gibi öğretmen okuluna girmeyi aklından geçirir. Ankara'daki Gazi Terbiye Enstitüsü'nün bir resim bölümü bulunduğunu bilmektedir. Türkçe öğretmeninden, İstanbul'da bir Güzel Sanatlar Akademisi bulunduğunu öğrenmiştir. Ne var ki orda "leyli-meccani" okumak mümkün değildir. Bunun üzerine okul müdürünün ve Türkçe öğretmeninin aracılığı ile ilçe belediyesinden 13 lira burs sağlanır ve böylece Neşet Günal, akademiye girmeyi başarır. Yıl, 1939'dur. Büyük savaş başlamıştır. Kendisi gibi fakir çocukların barındığı Maarif Cemiyeti'nin Kadırga'daki öğrenci yurduna yerleşir. Önce Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in öğrencisi olur. Kısa zamanda Léopold Lévy'nin dikkatini çeker ve onun atölyesine geçer. Savaşın yoğunlaşması ile pahalılık ve yokluk da sürmektedir. Belediyenin verdiği küçük bursla yaşamasına olanak bulunmadığı için, birtakım yan işler yapmak zorunda kalır. Lévy'nin verdiği övücü bir rapor üzerine, belediye, bursu 30 liraya çıkarır. Bu arada babasını yitirir. Akademinin yüksek kısmına geçtiğinde, tiyatro afişleri ve dekorları yaparak kardeşinin öğrenimini sağlamaya çalışmaktadır. Hatta bu amaçla "mezuniyet"ini bir yıl geciktirir. 1946'da Yüksek Resim Bölümü'nü birincilikle bitirir. O yıl "tesadüfen", açılan Avrupa sınavına girer ve sınavı kazanır, ancak çeşitli nedenlerle Paris'e gidişi ancak 1948 Temmuzunda mümkün olur. Öğrenim programı gereği, önce Lhote'un yanına girer. "Kuru, cansız ve kolay bir tekrar"ın hâkim olduğu bu atölyede, tüm çabasını kendi olanaklarını geliştirmeye yöneltir. Akademide yeterince öğrenemediği birçok eksikleri bulunduğunu kavrar. Çeşitli denemelerden sonra, "desen" yönünün ağır bastığını anlar ve yararlı olur umuduyla Léger'nin atölyesine girer.

Neşet Günal, saygı duyduğu Léger'nin sanatını anlamak için büyük çaba harcar. Ara sıra gösterdiği çalışmalarını, Léger "çok olumlu" bulmaktadır. Fakat her seferinde Léger'ye yakınlığı tartışılmaktadır. Léger ise, bunun aksini savunmaktadır. Öradaki çalışmalarının yanı sıra, Güzel Sanatlar Okulu'nda fresk ve duvar resmi tekniğini öğrenir. Hastalanır ve iki yıllık tedaviden sonra, 1954'te yurda dönebilir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olur. Bir yıl sonra, Ankara Helikon Derneği'nde ilk kişisel sergisini açar. 1946'da Paris Cernuschi Müzesi'nde uluslararası bir sergiye, 1951'de ise "Art Libre" sergisine katılmıştır. Bu tür katılmalarından biri de 1955'te İstanbul'daki "Paris Okulu" sergisi nedeniyledir. 1956'da meclis binası resimleri için görevlendirilir. Ankara Hacettepe Hastanesi için fresk tekniğiyle sonradan "tahrip" olan bir duvar resmi yapar. 1957'de evlenir. 1958'de İstanbul Şehir Galerisi'nde ikinci sergisini düzenler. 1963'te bir bursla Paris'e giderek uygulamalı sanatlar okulunda vitray ve goblen halı dokuma tekniklerini öğrenir. Avrupa'daki Çağdaş Türk Sanatı sergilerine katılır. 1969'da 30. Devlet Sergisi'nde "Kör Hasan'ın Oğlu" yapıtı ile birincilik ödülünü kazanır. İstanbul'da Galeri Baraz'da 1976'da üçüncü, 1981'de dördüncü kişisel sergilerini açar. Yurt dışındaki çeşitli karma sergilere ve bienallere katılır. 1980'de İDGSA Resim Fakültesi Dekanlığı'na seçilir.

KAYNAKÇA :

Neşet Günal'ın ayrıntılı özgeçmişini içeren 11.7.1971 tarihli mektubu, Neşet Günal özel bölümü, Sanat Çevresi Dergisi, S. 38, Aralık 1981; Sezer Tansuğ "Beş Gerçekçi Türk Ressamı", 1976; Kaya Özsezgin "Neşet Günal", Dost Dergisi, S. 83, 1971.

Sanatı

NEŞET Günal'ın resmi, sanatın her türlü okul ve akım ilişkileri dışında toplumsal bir işlevle yüklü olduğu gerçeğini düşündürür. Onun bu konudaki kararlı tutumu, daha 1948'de sanat öğrenimi için gittiği Paris'te, öğrenim programı gereği André Lhote atölyesindeki ilk gözlem ve çalışmaları sırasında kendini göstermiş, Lhote'un belli bir akım paralelinde yürüyen "reçete"leriyle Neşet Günal'ın kendi yolunu kendi açmak isteyen davranışı arasındaki karşıtlık su yüzüne çıkmıştır. Ona göre, "gerçek"ten kopmakla, "biçimsel bir kısır döngü"ye, kapılmak aynı şeydir. Geçmişin büyük ustaları, bir anlatım yolunun bayraktarlığını yapmadan önce, doğa ve insan gerçeğini sürekli bir gözlemin ve araştırmanın değişmez konusu haline getirmişler, bütün bir sanat yaşamını bu yolda değerlendirmişlerdi. Çevresinden ve yaşadığı ortamdan kopmuş bir sanatçı düşünülemezdi. Formüller ve reçeteler, bir yerde sanatçı ile çevresi arasına çekilen birer duvardı. O duvarı aşarak, toplum gerçeğinin özüne varmak, bu formül ve reçetelere temel oluşturan gözlem, deney ve araştırma gücünü geliştirmekle mümkün olabilirdi. Görülen nesneyi, "doğru" anlamda çizmek, akademik formasyonun sağladığı bilgi ve becerileri çok iyi özümlemekle sınırlı değildi. Yaratıcı bir işlevin, bu formasyonla birleşmesi halinde, sanatın etkili gücü daha açık biçimde ortaya çıkabilirdi. Bunun için, bir sanatçı önce kendi yeteneklerinin hangi doğrultusuda bulunduğunu keşfetmekle işe başlamalıydı. Bundan sonrası, o doğrultuya uygun ustaları, atölye hocalarını saptayıp belli bir çizgiyi yetkinleştirici çalışmalara kalıyordu.

LHOTE kübizmiyle bağdaşmayan ilk deneylerin sıkıcı ortamından, kendi yeteneğine yakın gördüğü Léger'nin yalın ve "robust" figürcülüğüne geçişte, bu gerçeği bir tür ilke edinmiş olmanın önemlice bir payı vardır. Neşet Günal'da bu ilke, sonrdan tüm sanat yaşamını etkileyecek köklü bir yorum aşamasına dönüşecektir. Léger Paris'e gelmeden önce, taşrada bir mimarlık bürosunda çalışmış, Paris'e geldikten sonra da bu çalışmasını sürdürmüş, olağan sanat eğitimi sonunda Cézanne kübizminden etkilenmişse de temeldeki ilişkileri hiçbir zaman yitirmemişti. Dev boyutlu figürlerini, bulundukları ve yaşadıkları çevrenin doğal bir üyesi olarak ele alıyor, sonra bu figürleri mekanik çağın birer simgesi düzeyineyükseltecek saf renk ve geometrik biçim sentezleriyle kendine özgü bir anlatım oluşturuyordu. Temelindeki dekoratif öğelerin de katkısıyla, ilk bakışta kübizmin merkeze ve aydınca çözümlere yüzde yüz bağlı etkisini, bir bakıma dağıtmaya yönelik görünen bu resimle, Neşet Günal'ın sanatı arasındaki ilişkiden çokça söz edilmiştir. Ancak Léger'de, figürü temel motif yapma çabasının doğurduğu anıtsal boyutlar, analitik bir kübizmin şematik kurgulara dayalı parçalayıcı çözümleri içinde dekoratif niteliklere de bürünerek etkisini başka yönlere kaydırır. Onda renk, figürleri yalayıp geçen bir öğedir. Neşet Günal'ın figürcülüğü ise, daha "doğru" anlamda bir figürcülüktür. O, bu figürü, biçimsel çözümler uğruna çevrenin, yaşanan ortamın gerçekliğinden soyutlamak istemez. Renk, Günal'ın figür yapısıyla iyiden iyiye kaynaşmış,kitleyi belirginkılacak bir düzeye erişmiştir. Anadolu yaşamına özgü figürlerin el ve ayak çizimlerini belli ölçüler içinde abartarak, kas ve adale kıvrımlarını belirgin yaparak, yüzlerdeki anlatımı ifadeci kaygılara dönüştürerek elde ettiği genel anlam da, bir yöre yaşamını ayırıcı yapan niteliklerle ilgilidir. Onda ayrıntı, temel birtakım etkilere indirgenmiştir. Biz bu etkilerin izinden yürüyerek insan ve toprak ilişkilerinin, bir yöreye yaşam damgasını basan karakterlerini bulup çıkarabiliriz.

NEŞET Günal'ın bir ev yıkıntısı önünde, bir duvar dibinde; bir kapı eşiğinde, bir korkuluk gölgesinde ya da kırsal bir doğa parçasının ortasında bekleşen insanları, kadınlı-erkekli, çocuklu grupları, Orta Anadolu yaylasının trajik yaşamını, bu yaşamın gerilimli dünyasını düşündürür bize. İnsanla doğa, birbirini bütünleyen varlıklar olarak, bu gerilimli dünyanın iki ana merkezidir. Göz, sürekli biçimde bu iki ana merkez çevresinde dolanır durur. Doğanın insan beklentisine kattığı değerler kadar, insanın bu doğa içinde onunla özdeşleşen katı, fakat anlamlı yapısı da, izleyicide bir dikkat ve ürperti uyandırır. Güçlüklere ve doğa koşullarının acımasızlığına karşı direnmeyi, bir tür yaşam felsefesi haline getirmiş olan bu insanların yüzünde, çaresizliğin bulutları dolaşmaz. Tam aksine, gözleri, çaresizliğe karşı direnmenin sağladığı ışıklı bir güvenle bakar. Hastalığın ve yoksulluğun yıprattığı vücutları, koca bir kaya parçası ya da yıllanmış bir çınar gövdesi gibi toprağın üzerinde yükselir. Toprakta çalışırken bile, bir an durup kendi varlıklarının hesabını yapar gibi, tabloyu dışardan izleyen kişilerin gözleri içine bakarlar. Neşet Günal'ın tüm toprak insanlarında, böyle bir bakışın etkisi egemendir. Ressamın tablosuna konu olmanın, resim yüzeyleri üzerinde geleceğe aktarılmanın verdiği bir güven duygusuyla, tablonun dışına bakarlar hep; tablonun dışında kendilerini izleyen kişilerle sessiz bir diyalog kurarlar. Bu sessiz diyalogun sözcüklere dökülen yankısı, onların bakışlarında dile gelir sanki. Bize kendi yaşamlarını anlatırlar, acımasız bir dünyanın bireyleri olarak içinde yaşadıkları katı gerçekliklerin sözünü ederler. Çizdikleri tablo, kuşkusuz bir mutluluk tablosu değildir, ama kuru bir yakınmanın edilgin temposuna kapılmaktan da kaçınırlar. Figürlerdeki bu nitelik, Neşet Günal'ın sanatına, salt politik ya da toplumsal bir bildiri iletme yapaylığı getirmek yerine, toplumsal işlevin bir sanat yapıtıyla bütünleşebilen pratik çözümlerini sağlamıştır. Herhangi bir anlatım ve biçimlendirme kaygısından uzak toplumsal içeriklerin, salt bildiri iletme çabasında düğümlenen yaklaşımlarla kolayca yozlaşacağını bilen bir sanatçı tavrına sahiptir Günal. Bu yüzden figürlerini, bir heykel sanatçısının titizliği içinde ele alır, onlara doğanın kalıcı damgasını vurur, mekânın ve atmosferin boşluğu içine bu figürleri birer anıtsal yapı olarak diker. Onun insanları, yırtık giysileri içinde yaşam koşullarının oluşturduğu "mücessem" birer varlıktır. Onlara dokunabilir, çevrelerinde dolaşabilir, sorunlarını etinizde ve kaninızda duyabilirsiniz. Eğer onlar, salt nesnel bir gözlemin ürünü olmaya göz yummuyorlarsa, bu, söz konusu gözlemin yanı sıra, yürek ve akıl payıyla da donatılmış olmalarındandır.

Çağdaş resmimizde toplumsal ya da toplumcu içerikli sanatın, 1940'lardan daha gerilere uzanmayan kısa sayılabilecek geçmişi içinde, Neşet Günal'ın sahteliğe ve yapaylığa yer vermeyen, gerçekliğin özünden kaynaklanan ve bu çabayı yetkin bir sanatçı anlatımıyla dengeleyen eğilimi, sürekliliği açısından olduğu kadar, belli bir üslubu kökleştirmesi bakımından da özgün bir yaklaşımdır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin ekidir